

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 129, México, julio-diciembre de 2003

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 129, México, julio-diciembre de 2003, pp. ##

heterofonía

revista de investigación musical

julio-diciembre de 2003

129

La música en la catedral de la Puebla de los Ángeles
(1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla
Omar Morales Abril

La recepción musical de las óperas de
Gioachino Rossini en la ciudad
de México (1821-1831)
Joel Almazán Orihuela

Romanticismo y contradicción en la
obra de Julián Carrillo
Ricardo Miranda

Nocturno en Sol: relaciones musicales
en los cuentos de Rubén M. Campos
Armando Gómez Rivas

La música chiquita. Arpa y simbolismo
entre los nahuas de la Huasteca potosina
Gonzalo Camacho



heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA/ VOLUMEN XXXV, NÚMERO 129, JULIO-DICIEMBRE DE 2003

Esperanza Pulido
Fundadora

Joel Almazán Orihuela
Yael Bitrán
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
José Antonio Robles Cahero
Aurelio Tello
Consejo de redacción

Tedi López Mills
Coordinadora editorial

Robert Stevenson (Universidad de California, Los Ángeles)
Malena Kuss (Universidad del Norte de Texas)
Craig Russell (Universidad Politécnica Estatal de California)
José Antonio Alcaraz (CENIDIM)+
Consuelo Carredano (CENIDIM)
Luis Jaime Cortez (CENIDIM)
Leonora Saavedra (CENIDIM)
Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)
Consejo de asesores

Gráfica, Creatividad y Diseño,
SA de CV
Impresión
Adriana Gallardo Amador
Formación

Precio en México

Ejemplar	\$ 35.00
Ejemplar doble	\$ 50.00
Suscripción anual	\$ 70.00
(incluye gastos de envío)	

Foreign prices

Issue	US \$ 17.50
Double Issue	US \$ 35.00
Annual Subscription	US \$ 35.00
(postage included)	

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / Cenidim (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez) / Centro Nacional de las Artes, Torres de Investigación, 7º piso, Río Churubusco, núm 79, Col. Country Club, 04220, México, D.F.

Teléfonos: (52-55) 1253 9415, fax (52-55) 1253 9454, Correo electrónico: cenidim@correo.cnart.mx

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revista es arbitrada.

ISSN 0018- 1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200. *Heterofonía* 129 fue impreso en el mes de agosto de 2007.



heterofonía

Sumario

129
julio-diciembre de 2003

Presentación 3
Consejo de redacción

Artículos



La música en la catedral de la Puebla
de los Ángeles (1546-1606).
Primera parte: magisterio de capilla
Omar Morales Abril 9

La recepción musical de las óperas de
Gioachino Rossini en la ciudad
de México (1821-1831)
Joel Almazán Orihuea 49

Romanticismo y contradicción en la obra
de Julián Carrillo 67
Ricardo Miranda

Nocturno en Sol:
relaciones musicales en los cuentos de
Rubén M. Campos 81
Armando Gómez Rivas

La música chiquita. 95
Arpa y simbolismo entre los nahuas
de la Huasteca potosina
Gonzalo Camacho





Música



Jesu nostra redemptio, himno de vísperas
para la Ascensión, de Pedro Bermúdez 109

Omar Morales Abril

Jesu nostra redemptio 117

Pedro Bermúdez

Documentos



En el eco de las paredes: mis cuartetos
de cuerdas 131

Alejandro Cardona

Notas y reseñas



Los sonidos profundos del México profano 151

Gonzalo Camacho

*Catálogo de órganos tubulares históricos
del Estado de Tlaxcala*, de Josué Gastellou
y Gustavo Mauleón 155


Edward Pepe

El jazz mexicano a vuelo de pájaro 161

Geraldine Célérier

El sonido propio de cada región 171

Eduardo Contreras Soto





A pesar de los episodios de irregularidad por los que ha atravesado Heterofonía, debemos un gran reconocimiento a la comunidad musical y académica, y en general a nuestros lectores y suscriptores, por mantener con generosa fidelidad el interés para que nuestra revista continúe viva, más allá de coyunturas que han llegado a poner en duda su existencia. Así, llegamos al trigésimo quinto aniversario, cubriendo nuestro rezago con esfuerzos que tratan de situarse a la altura de las exigencias de nuestros lectores, al ofrecer voces e ideas que enriquecen las visiones de la música de nuestro tiempo, por medio del legado más grande que Esperanza Pulido nos dejó: su revista que ya es nuestra y de todos los que la leen, la buscan y preguntan por ella y por su continuidad.

Para corresponder a tal fidelidad, ofrecemos en este número la secuencia de temas y datos que han encabezado algunas de las discusiones más interesantes sobre la música mexicana e iberoamericana de los años recientes. Por ejemplo, el incremento espectacular de información precisa y comprobada sobre acervos y noticias musicales en las catedrales americanas de la era virreinal, con cuyas nuevas luces se ha avanzado a pasos agigantados en el conocimiento y reconocimiento de los más diversos personajes que protagonizaron esos años de predominio religioso en la música. Las aportaciones del joven musicólogo guatemalteco Omar Morales Abril arrojan gran claridad sobre la actividad musical en una de las catedrales más importantes de su tiempo en todo el continente: Puebla, y sobre todo en los primeros años de su existencia, a finales del siglo XVI y principios del XVII. Su examen acucioso de documentos, tanto administrativos como musicales, nos revela la valía de los primeros maestros de capilla en la ciudad de los Ángeles, y muy en especial la de Pedro Bermúdez, tan destacado en su natal España como en Guatemala y en el breve paso de nueve meses que tuvo por Puebla. Para probar la calidad del maestro, Morales Abril nos obsequia con la edición de un himno de Ascensión de Bermúdez, Jesu nostra redemptio, el cual se conserva en Guatemala, pero que nos ayuda a entender los elementos comunes a las capillas musicales de aquellos años pioneros, cuando el recorrido de Guatemala a Puebla parecía una costumbre institucional, y ahí está el ejemplo de uno de quienes sucedieron

a Bermúdez para empezar el siglo de florecimiento de la catedral poblana: nuestro muy querido Gaspar Fernandes, quien también pasó por la capilla guatemalteca antes de venir a bendecir la música del centro del virreinato.

En los temas que rodean la discusión sobre la música del siglo XIX, se han vuelto constantes la relación entre la vida musical y su público respectivo —con sus derivaciones en teorías de la recepción— y las asociaciones que la música ha establecido, como puentes o vasos comunicantes, entre su discurso y el de otras manifestaciones artísticas; por ejemplo, la literatura. En el artículo de Joel Almazán Orihuela se da un ejemplo del primer tema, pues se examinan de manera detenida las conductas, las relaciones y hasta podría decirse las estrategias publicitarias o mercantiles que entraron en juego para la aceptación y hasta la asimilación en México del estilo de ópera representado por Gioachino Rossini. Siempre funcionará como una gran lección que el rechazo inicial de los espectadores de la capital por el maestro de Pesaro se volviera al extremo opuesto en menos de diez años. La información aportada y examinada por Almazán Orihuela nos proviene de lo necesario que es ubicar los entornos históricos para el estudio específico de cada música.

Del segundo tema decimonónico, es decir la asociación entre música y literatura, da cuenta el sugerente artículo de Armando Gómez Rivas, quien ha dedicado una atención especial a Rubén M. Campos, precisamente una figura que habitó las dos artes con amorosa dedicación. Gómez Rivas hace manifiestas las relaciones que Campos estableció en las menciones musicales de sus cuentos, enriqueciéndolos con la sensibilidad proveniente de la evocación sonora. Un ejemplo muy destacado, que Gómez Rivas revisa de manera sumamente detallada, se da en un cuento que glosa un nocturno de Frédéric Chopin, inspiración más que natural para un escritor típico del modernismo hispánico.

En su entrega sobre Julián Carrillo, Ricardo Miranda apunta a dos temas de debate: por una parte, el que se ha venido dando en torno del propio maestro del Sonido 13 —sobre el cual se han publicado las posturas de los más diversos especialistas en las páginas de Heterofonía—; por otra, una faceta más que obliga al replanteamiento de toda nuestra visión sobre la música mexicana en el paso del siglo XIX al XX: la noción misma de lo romántico y el significado que puede dársele a tal término en función de su aplicación específica a cada personaje del periodo sujeto a debate. Miranda refrenda su vocación por la polémica y propone una visión de Carrillo en la que incluso sus más audaces composiciones microtonales representan una actitud propia del espíritu y la ideología del romanticismo. He aquí una prueba de que no se ha dicho la última palabra sobre nada, y que una obra de la magnitud del compositor de Horizontes sigue y seguirá permitiendo una diversidad de lecturas, de la que saldremos ganando, sobre

todo si a la lectura reflexiva se añade la presencia de la música misma de Carrillo en las salas de concierto.

Y hablando de potosinos como Carrillo, Gonzalo Camacho nos presenta a otros oriundos de este estado de la República mexicana: los habitantes de las comunidades huastecas que mantienen un repertorio tradicional de música para conjunto de arpa, rabel y percusiones como cascabeles: música llamada “chiquita” por los pobladores de estas comunidades. Camacho se detiene a recabar e interpretar los significados especiales que estos músicos otorgan a sus instrumentos, muy en especial al arpa. Al compartir con nosotros estos hallazgos, no sólo nos instruye en los hechos cotidianos en torno al aprendizaje de la ejecución del instrumento, su construcción y las ocasiones en que se ejecuta: también nos permite asomarnos a una visión peculiar del mundo que explica y justifica los hechos musicales desde una perspectiva mítica y simbólica.

Nuestra sección de Documentos ofrece un testimonio de plena actualidad. En los comentarios que expone Alejandro Cardona sobre sus cuartetos de cuerdas, no sólo nos ilustra sobre aspectos de su oficio de compositor de manera amena y sencilla: su propia sencillez nos previene sobre la prioridad que debe representar el hecho musical vivo, ante el cual todo comentario, incluso el del autor de la música, es sólo un hecho complementario. Esto puede sonar obvio, pero se vuelve necesario reiterarlo cuando se dan casos de compositores que le otorgan una importancia desmedida a explicar su música más allá de ella misma.

En las notas y reseñas se pasa revista a distintos mundos sonoros, desde la grabación de música de cuerdas de la región central de Puebla que reporta Gonzalo Camacho hasta la grabación de la Camerata de Coahuila que comenta Eduardo Contreras Soto, con obras de Copland, Ponce, Bartók —en arreglo de De Elías— y Moncayo. Edward Pepe da cuenta del Catálogo de órganos tubulares del estado de Tlaxcala elaborado por Josué Gastellou y Gustavo Mauleón, con lo cual llama nuestra atención sobre una serie editorial en torno a órganos históricos de varios estados de la República mexicana, joyas artísticas de nuestro patrimonio común. Por su parte, Geraldine Célérier continúa sus recuentos del jazz que ha ofrecido en números anteriores de Heterofonía, con su visión “a vuelo de pájaro” de cómo se ha ido asimilando esta singular música de origen estadounidense en el medio mexicano, y en este recorrido no deja de darnos algunas sorpresas.

Debemos indicar que Lorena Díaz Núñez tuvo a su cargo la fase inicial de la coordinación editorial del presente número, tarea que concluyeron los integrantes del consejo de redacción de la revista. Aquí dejamos al lector para que se adentre de inmediato en los mundos sonoros que tienen cabida en las páginas de Heterofonía, la revista del CENIDIM que nos empeña-

mos en continuar como un espacio digno y adecuado para el conocimiento y la reflexión sobre las músicas nuestras.

— Oscar Jiménez Ruiz

ARTÍCULOS



El presente artículo trata de la evolución de la cultura popular en España, desde la época de la Restauración hasta la actualidad. Se analiza el papel de la prensa, el cine y la televisión en la configuración de la identidad cultural. Se menciona el trabajo de Oscar Jiménez Ruiz, quien ha estudiado el fenómeno de la cultura popular en su obra "Cultura popular y poder en España".

En este artículo se aborda el tema de la cultura popular en España, desde la época de la Restauración hasta la actualidad. Se analiza el papel de la prensa, el cine y la televisión en la configuración de la identidad cultural. Se menciona el trabajo de Oscar Jiménez Ruiz, quien ha estudiado el fenómeno de la cultura popular en su obra "Cultura popular y poder en España".

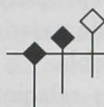
Este artículo trata de la evolución de la cultura popular en España, desde la época de la Restauración hasta la actualidad. Se analiza el papel de la prensa, el cine y la televisión en la configuración de la identidad cultural. Se menciona el trabajo de Oscar Jiménez Ruiz, quien ha estudiado el fenómeno de la cultura popular en su obra "Cultura popular y poder en España".

... ..

ARTICULOS



La música en la catedral de la Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla



Omar Morales Abril *

La catedral de Puebla fue consolidando una actividad musical estable y destacada en la segunda mitad del siglo XVI, tanto en las personas encargadas del magisterio de capilla como en los cantores e instrumentistas y en los ministros y corporaciones. Este texto examina las investigaciones previas sobre el tema, y revisa el desarrollo del magisterio de capilla en Puebla durante el periodo, partiendo de las referencias documentales más antiguas en 1546. En un periodo de 60 años hubo 19 nombramientos para el magisterio de capilla que recayeron en 15 músicos, entre los cuales tienen historias especiales Antonio de Vera, Pedro Ortiz de Zúñiga, Francisco de Cayrós, Frutos de Castillo y sobre todo Pedro Bermúdez, antes de la llegada de Gaspar Fernandes en 1606, el primer maestro de capilla que desempeñó el puesto en Puebla de forma vitalicia.

The cathedral of Puebla consolidated a stable and outstanding musical activity throughout the second half of the 16th century, in relation not only to the chapelmasters, but also to the singers and the instrumentalists, as well as to priests and corporations. The following article examines previous researches on the subject and revises the development of the charge of chapelmaster in Puebla during that period, starting from the oldest documentary references of 1546. In a period of 60 years there were 19 appointments for the post of chapelmaster given to 15 musicians, amongst whom, of special interest, were Antonio de Vera, Pedro Ortiz de Zúñiga, Francisco de Cayrós, Frutos de Castillo and, above all, Pedro Bermúdez, before the arrival of Gaspar Fernandes in 1606, the first chapelmaster who occupied that post in Puebla for life.

A partir de la revisión de diversas fuentes primarias hasta ahora desconocidas, se examina el papel que desempeñaron diversos ministros y corporaciones de la catedral poblana durante el proceso de conformación y desarrollo de sus oficios e instituciones musicales, así como las actividades asociadas a ellos. En esta primera entrega se aborda el magisterio de capilla.

Investigaciones previas

Hasta el momento, suele citarse un solo trabajo publicado en torno a la actividad musical en la catedral de la Puebla de los Ángeles durante el siglo

* Musicólogo guatemalteco.

XVI y los primeros años del XVII, sobre el cual se fundamentan otros. Se trata del artículo *Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part I*. En él, Robert Stevenson proporciona algunos datos aislados en relación con el siglo XVI, antes de pasar a revisar la actividad de Pedro Bermúdez previa a su llegada a Puebla.

Algunos datos más pueden obtenerse en estudios relacionados con otros temas, como en la monografía *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán* y en la ponencia *Un espejo distante: la catedral de Puebla reflejada en la historia de la de Valladolid de Michoacán, siglos XVII-XVIII*, ambos de Oscar Mazín. Por otra parte, se puede obtener alguna información sobre los libros de coro en *El arte de los Lagarto*, de Guillermo Tovar de Teresa, y en la ponencia *Datos inéditos sobre los libros de coro de la catedral de Puebla*, de Salvador Cruz.¹ Sin embargo, aún no existe un trabajo que estudie sistemáticamente el desarrollo de la música de la catedral angelopolitana en este periodo.

Alcances y limitaciones del presente trabajo

Una de las posibles causas que justifica la ausencia de investigaciones en torno a esta época se encuentra en la pérdida del libro 2 de actas capitulares (LAC 2) de la catedral, en el aparente extravío del LAC 5 y en el desconocimiento de la existencia de otro valioso libro, recientemente signado como LAC 0.² A partir de la revisión sistemática de actas capitulares y otras fuentes primarias que se conservan de la época (cuentas

¹ Robert Stevenson, "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part I", en *Inter-American Musical Review*, Vol. V, núm. 2, Los Ángeles, California, verano-primavera, 1983; Oscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán, 1996, y "Un espejo distante: la catedral de Puebla reflejada en la historia de la de Valladolid de Michoacán, siglos XVII-XVIII", en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Galí Boadella, coordinadora, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, 2002; Guillermo Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía: El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, México-Madrid, Ediciones del Equilibrista, 1988; Salvador Cruz, "Dos documentos inéditos sobre los libros de coro de la catedral poblana", en *La Catedral de Puebla en el Arte y en la Historia*, Montserrat Galí Boadella, editora, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, 1999.

² Desde hace décadas el LAC 4 presenta, en el reverso de su etiqueta, el anuncio "Falta el No. 5". Sin embargo, quien se ocupó en ese entonces de la organización del Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante ACP) y elaboró las etiquetas que ahora identifican la mayoría de los libros y legajos, no reparó en que el lujoso y voluminoso "Libro de cuentas de los mayordomos del arzobispado de Tlaxcala, comenzado en el año de 1558 años", contiene, además de cuentas, acuerdos capitulares. A pesar de que los 367 folios numerados del libro están rayados para organizar las cuentas, éstas llegan hasta la mitad del folio 31v e incluyen las de 1556, elaboradas el 14 de febrero de 1559, hasta las de 1584, elabo-

de mayordomía, borradores de cuentas de fábrica, libranzas, correspondencia, pretensiones y suplementos, entre otros), se examinará el papel que desempeñaron diversos personajes en el desarrollo de las actividades musicales de la catedral —maestros de capilla, sochantres, mozos de coro, capellanes de coro, cantores, ministriles, organistas—, así como aquellos que participaron en la conformación del repertorio de polifonía y canto llano: compositores, puntadores, curtidores, amanuenses, encuadernadores, iluminadores.³ El trabajo se ha estructurado en cuatro partes: “Magisterio de capilla”, “Capilla musical”, “Organistas, sochantres y capellanes de coro” y “Repertorio musical”. En esta primera entrega se abordará el magisterio de capilla.

Con la finalidad de circunscribirse al periodo formativo de las corporaciones y oficios específicamente relacionados con la actividad musical en la catedral de Puebla, el presente estudio se ha enmarcado entre 1546, fecha en la que por vez primera se consigna en actas capitulares la contratación de un ministro con obligaciones específicamente musicales —las del

radas el 16 de enero de 1586. Los folios 32 a 47v están en blanco. A partir del folio 48 se inician los acuerdos capitulares, que abarcan desde el 5 de diciembre de 1595 hasta el 12 de abril de 1606, en el folio 367. El cotejo entre las menciones del LAC 5 que refiere Florencio Álvarez en *Actas Capitulares, Índice General, tomo 1º, 1539-1835* (cuaderno manuscrito, sin fecha, conservado en el ACP y mencionado por Stevenson, *op. cit.*, p. 27: “Álvarez cited fol. 264 of now lost Volume V of the Puebla Cathedral Acts as his source”) y el contenido de este libro de cuentas, demuestra que ambos son el mismo.

Por otro lado, un libro de factura similar al descrito anteriormente (folios grandes de papel, encuadernación y ornamentaciones de piel) fue signado recientemente como LAC 0, atento a que el primer acuerdo capitular que contiene precede cronológicamente a los consignados en el LAC 1. A pesar de que la continuidad cronológica del LAC 0 no es consistente, abarca acuerdos desde el 22 de septiembre de 1539 hasta el 28 de noviembre de 1595. La localización e identificación de este libro se dio gracias al inventario del ACP que a la fecha (abril de 2004) elaboran los investigadores Joel Peña, Leticia Garduño, Lidia Gómez, Juan Manuel Merchán, y Josefina González, por iniciativa del señor canónigo Carlos Ordaz, encargado del archivo. Sea esta mención una muestra de gratitud por la voluntad y esfuerzos de tan ejemplar equipo de trabajo.

³ En un sentido amplio, todos los ministros clérigos, incluyendo a los capitulares como corporación, podrían asociarse con la actividad musical de la catedral, en tanto tenían la obligación de cantar las horas canónicas. De hecho, en el siglo XVI uno de los requisitos para recibir la orden clerical más baja, de primera corona, requería que los candidatos supieran “algo de canto llano, a lo menos solfear”. A los aspirantes a clérigos de epístola ya se les exigía ser “cantores de canto llano”. (*Primer Concilio Provincial Mexicano*, 1555, capítulos XXI y XLV) El *Tercer Concilio Provincial Mexicano* exige que “Los que han de ser promovidos al subdiaconado sean peritos en el canto eclesiástico [...]” (*Tercer Concilio...*, 1585, libro primero, título VI, § III y § IV) No obstante, el presente estudio se circunscribe a los ministros especializados —o en proceso de especialización— en el arte de la música. La mención de cualquier otro ministro eclesiástico como músico será circunstancial, en función de su especial capacidad o su notable incompetencia.

sochantre-, y 1606, año que podría marcarse como el inicio de un nuevo periodo, de consolidación, gracias al arribo del primer maestro de capilla que llega a desempeñar el cargo en forma vitalicia.

Previamente, es necesario aclarar que, si bien este trabajo tiene una clara orientación histórica, mucha información valiosa que gira en torno a los temas que examina se deja simplemente de lado, en espera de estudios más profundos, que afronten lecturas más integrales de los documentos. No se ahondará, por ejemplo, en las intensas relaciones interdiocesanas que influyeron en la formación y la carrera musical de muchos ministros eclesiásticos, las interacciones entre el clero secular y el regular, el desarrollo público de determinadas manifestaciones musicales del culto en la catedral como exhibición del poder eclesiástico ante el civil y el político, etc. Será tarea de los historiadores, con sus adecuadas herramientas conceptuales y metodológicas, emprender el estudio de estos y muchos otros asuntos.

Es preciso aclarar, asimismo, los alcances y limitaciones de las fuentes documentales. Las actas capitulares sólo proporcionan una parte fragmentaria de los asuntos tratados y acordados en cabildo eclesiástico. La frecuencia de la información está condicionada por la regularidad con que se registraban los acuerdos y el grado de especificidad de dichos registros. En todo caso, las actas evidencian los momentos en los que se da importancia a determinados acuerdos como para consignarlos por escrito. Asimismo, los datos registrados no reflejan todo lo que se discutía con relación a un mismo asunto; sin embargo, la presencia o ausencia de actuaciones pueden matizar las decisiones y sugerir la valoración dada por el cabildo al asunto tratado. Por otro lado, la correspondencia, los borradores de cuentas y otros documentos no organizados en forma sistemática proporcionan información más precisa sobre un asunto específico, pero no ofrecen por lo general el contexto en el que se genera. Estos documentos son de utilidad en la medida en que rellenan, rectifican o matizan otras fuentes documentales que permiten vislumbrar procesos históricos, no sólo sucesos aislados.

Por último, antes de entrar en el tema, es pertinente justificar la extensión de las citas y referencias que ofrece este trabajo. Bastaría revisar un par de los estudios pioneros sobre los que se ha apoyado la musicología histórica novohispana para constatar que mucha de la información que en ellos se consigna carece de la fundamentación adecuada. La omisión de referencias a fuentes primarias y la confusión entre citas literales y paráfrasis de las mismas –características que reflejan más el estado en que se hallaba la musicología iberoamericana a mediados del siglo XX que la capacidad personal de los musicólogos de aquella época– ha nublado la frontera entre lo históricamente documentado y las interpretaciones y especulaciones

que se han difundido. Sin restar valor a los significativos e inestimables aportes de dichas investigaciones, es necesario abordar las fuentes primarias bajo otra mirada para obtener nuevos datos, precisar los que se han venido repitiendo y, principalmente, proponer nuevas interpretaciones. Sobre esta premisa, el presente trabajo ofrece, además de la localización exacta de las fuentes de información, la transcripción –entre comillas, con la redacción original y la ortografía modernizada– de todo dato tomado de los documentos de la época estudiada. De esta forma, se pretende diferenciar claramente el dato mismo de la lectura que el autor hace de él.

Etapa inicial del magisterio de capilla: el maestro de mozos de coro

Durante el periodo estudiado suceden al menos 19 nombramientos para el cargo de maestro de capilla, que recaen en 15 músicos distintos.⁴ De ellos, Francisco de Cayrós es nombrado en dos oportunidades y el canónigo Antonio de Vera lo es en cuatro ocasiones. Aun cuando el cuarto periodo del canónigo Vera como maestro de capilla duró más de cuatro años, siempre desempeñó el cargo en forma transitoria, entretanto se encontraba otra persona que se ocupara del magisterio. Lo mismo se puede decir del racionero sochantre Francisco Alfonso Cabrera, quien se ocupó de las obligaciones del maestro de capilla por más de dos años, hasta la llegada de Gaspar Fernandes.

La primera mención en actas capitulares de un maestro de capilla de la catedral de Puebla está fechada el 13 de diciembre de 1558. En este día se contrata a Francisco de Cózar con el encargo de enseñar a los mozos de coro.⁵ Es notorio que la educación de los muchachos sea la única función que se exige a Francisco de Cózar. Ante esto, cabe preguntarse si el epíteto “maestro de capilla” implica que Cózar efectivamente desempeñara funciones adicionales a las consignadas en el acuerdo capitular. Por un lado, casi tres años antes ya se había contratado a un maestro de mozos de coro, sin por ello recibir el calificativo de maestro de capilla.⁶ Por otro

⁴ Robert Stevenson, *op. cit.*, menciona cinco y precisa la fuente y fecha del nombramiento de dos de los nombramientos ocurridos en este periodo.

⁵ ACP, LAC 1, fol. 65-65v, 13 de diciembre de 1558: “[...] se acordó que, porque los mozos de coro tengan quién los enseñe a cantar y las demás cosas que conviene que sepan, y que por defecto de no haber quién los enseñe no se hallan mozos de coro ni hay servicio en la iglesia, y de presente Francisco de Cózar se halla en esta ciudad, persona que podría tener a cargo los dichos mozos de coro y enseñarlos, acordose que se le diese al dicho Francisco de Cózar de salario doscientos pesos de oro común por salario de un año. [...]” El brevete consigna: “Por maestro de capilla a Francisco de Cózar, con 200 pesos de tepuzque, y cómo se pagan”.

⁶ ACP, LAC 3, fol. 39v, 7 de febrero de 1556: “[...] se nombró por maestro de los mozos de coro, por su Señoría Reverendísima y los dichos señores, a Juan López, con cinco pesos

lado, es un hecho que la catedral no contaba con la infraestructura mínima para que un maestro de capilla pudiera ejercer las atribuciones que más adelante perfilarían su ministerio –la composición y dirección de música polifónica, la enseñanza de canto y contrapunto–, pues para esta fecha aún no estaba conformada capilla musical alguna al servicio de la catedral y, por consiguiente, las misas y el oficio divino carecían de música polifónica. Cuatro meses después del nombramiento de Cózar, el cabildo le gira órdenes para que tenga especial cuidado de los mozos de coro y se le hace llegar por escrito cuáles son sus obligaciones al respecto. Nuevamente se le da el calificativo de maestro de capilla sin mencionar otra obligación además de la atención de los mozos de coro.⁷ Ante estas evidencias, podría pensarse que, para esta época, en la catedral de Puebla “maestro de capilla” es sinónimo de maestro de mozos de coro, pues no consta en los acuerdos capitulares que Francisco de Cózar desempeñe alguna otra función. Sin embargo, no se podrá dar respuesta a esta interrogante hasta que se localice evidencia documental más concluyente.

De cualquier forma, Cózar es despedido el 24 de octubre de 1559 y se recibe en su lugar al cura Pedro Ortiz de Zúñiga. A este nuevo ministro también se le encarga exclusivamente la enseñanza de los mozos de coro, sin nombrarlo como maestro de capilla.⁸ La destitución de Cózar podría

de oro de minas de cada uno, por un año, haya los [mozos de coro] que hubiere, pagados del salario de los dichos mozos”.

⁷ ACP, LAC 3, fol. 74v, 14 de abril de 1559: “[...] que se le diga y mande a Cózar, maestro de capilla, tenga especial cuidado de los mozos de coro, como es obligado. Y que el señor arcediano le dé una institución de lo que ha de hacer, por estar ausente el señor chantre”.

⁸ ACP, LAC 3, fol. 84, 24 de octubre de 1559: “[...] que Francisco de Cózar, que ha tenido cargo de enseñar los mozos de coro de esta santa iglesia, se tenga por despedido del dicho cargo desde luego. Y que se le pague lo que se le debiere y se vean las faltas que ha hecho desde que comenzó a servir y se le quiten de la cuenta. Y que desde hoy, dicho día, el cura Pedro Ortiz tenga cargo de enseñar los dichos mozos de coro, hasta tanto que por sus mercedes otra cosa se provea y mande, al cual se le pagará el tiempo que los enseñare a razón de seis pesos de minas por año, por cada mozo de coro”.

Pedro Ortiz de Zúñiga, “clérigo presbítero de la diócesis de Sevilla y natural de ella”, se embarcó hacia la Nueva España el 11 de marzo de 1559, en la nao del maestre Juan de Arenas. Entonces se le describe como un hombre de 40 años (lo que haría suponer que nació alrededor de 1519), “de mediana estatura y moreno de rostro y barbiespeso, y en la oreja de la mano derecha tiene dos lunarejos”. Después de 20 años al servicio de la catedral de Puebla, en 1579 recibió licencia para volver a España, gracias a la autorización del obispo Diego Romano y a sendas constancias aprobatorias de los oficiales de la Hacienda Real, del juez de Bienes de Difuntos, del fiscal de la Real Audiencia y de los oficiales del Santo Oficio de la Inquisición. En 1588 recibe licencia para volver a las Indias, específicamente a la provincia de Honduras del reino de Guatemala, junto a un criado de 19 años, 300 ducados libres de almorzar y 100 ducados “empleados en libros de su estudio y facultad”. En esta otra ocasión se le describe como un hombre de 60 años (lo que haría suponer, contradictoriamente, que nació alrededor de 1528), “pequeño de cuerpo, cano y un peine sobre la oreja derecha, en la cabeza”, junto

tener varias motivaciones. El que se haya consignado en un acuerdo capitular la orden de que tuviera cuidado en el cumplimiento de su deber y que debían entregársele por escrito sus obligaciones podría ser un indicio de que no estaba cumpliendo bien con su trabajo, independientemente de las causas. Por otro lado, la asignación del salario para Ortiz de Zúñiga hace evidente más prudencia por parte del cabildo, ante la experiencia con Cózar. A éste le pagaban 200 pesos de tepuzque, a aquél le asignan 6 pesos de minas por mozo de coro. Conocer el número exacto de mozos al servicio de la catedral en un periodo específico a partir de los acuerdos capitulares presenta algunas dificultades, principalmente porque se registra en las actas el recibimiento de los mozos, pero no su despido o dimisión. Afortunadamente, un acuerdo cercano a la fecha de contratación de Cózar indica que lo habitual, o al menos lo deseable, es la disposición de seis mozos al servicio del coro.⁹ Haciendo cuentas, el salario anual de 200 pesos de tepuzque asignado a Cózar supera en mucho a los 36 pesos de oro de minas –aproximadamente 59 pesos y 4 tomines de oro común–¹⁰ que corresponderían a Ortiz de Zúñiga, suponiendo la presencia de seis mozos de coro. Significativamente, el salario elevado corresponde al ministro calificado en las actas como maestro de capilla y el salario más modesto, absolutamente supeditado a la cantidad de individuos a los que se les va a enseñar, corresponde al ministro nombrado como maestro de mozos de coro. A pesar de que en ambos casos se consignan las mismas atribuciones, es probable que el maestro de capilla tuviera ocupaciones adicionales.

Segunda etapa: la dirección de la incipiente capilla musical

El 2 de enero de 1562, día crucial para el desarrollo polifónico de la catedral de Puebla, el cabildo acuerda instaurar por vez primera una capilla musical, para lo cual nombran maestro al cura Pedro Ortiz de Zúñiga –el mismo que fue contratado como maestro de los mozos de coro en sustitución de Cózar– y reciben a tres cantores.¹¹ El que no haya existido con

al detalle de que “siempre lo han llamado ‘el perulero’.” Véase Archivo General de Indias (en adelante AGI), Indiferente 2063, núm. 14; *ibidem*, Contratación 5230, núm. 4, R.14.

⁹ ACP, LAC 3, fol. 36, 3 de enero de 1556. “[...] Y este salario ha de ser quier esté cumplido el número de seis mozos, quier no. [...]” Esta acta se revisará en la segunda entrega de este trabajo.

¹⁰ A falta de información sobre la equivalencia entre los pesos de oro de minas y los de tepuzque a finales de 1559 y salvando distancias, el cálculo se ha hecho con base en ACP, LAC 5, fol. 360, 3 de enero de 1606. Véase la nota 102.

¹¹ ACP, LAC 3, fol. 127v, 2 de enero de 1562: “[...] que de hoy más haya capilla de música. Y para esto señalaron por maestro de capilla al cura Pedro Ortiz de Zúñiga, y que se le den en cada un año treinta pesos de minas, [...] los cuales comiencen a correr y se cuenten desde



anterioridad una capilla musical se evidencia por la enérgica oposición del arcediano a conformarla, bajo el argumento de que es una novedad para la catedral de Puebla.¹² Aunque el acuerdo capitular no detalla la función del nuevo maestro de capilla, probablemente consistió en la dirección de los cantores. Lamentablemente, no aparecen más referencias sobre la incipiente capilla y su desempeño en las actas capitulares y tampoco se ha localizado información adicional en otras fuentes documentales.

Meses después de la primera contratación de cantores, se otorga una capellanía a Ortiz de Zúñiga, el 10 de septiembre de 1563, pero no se menciona si aún sigue ocupándose del magisterio de capilla.¹³ Es probable que así sea, pues el mismo día del otorgamiento de la capellanía se le asigna salario a un nuevo cantor.¹⁴ Llama la atención que, en lugar de contratar a un ministro especializado exclusivamente en música, el salario de cantor se adjudica a uno de los canónigos. De esta forma, el nombramiento sugiere poca disponibilidad de cantores en Puebla o poca disposición de la catedral para contratarlos. De hecho, cuatro semanas más tarde, el 8 de octubre de 1563, el cabildo decide retirar el salario a todos los

primero día de enero de este año hasta un año cumplido, los cuales dichos salarios se han de pagar de la fábrica de esta santa iglesia. [...]"

¹² *Ibidem*: "[...] Y [de] este parecer fueron todos los dichos señores, excepto el dicho señor arcediano, que dijo ser de parecer contrario, y lo contradijo y pidió a los dichos señores no lo hagan ni consientan hacer, por ser cosa nueva en esta santa iglesia, y que los dichos pesos de oro no se paguen de ella. Y los dichos señores lo firmaron".

Cabe señalar que éste es el último de los muchos acuerdos que implican pagar por la música a los que el señor arcediano Francisco de León se opuso desde al menos 1550 hasta su muerte, acaecida el 10 de septiembre de 1562 o poco antes. Véanse, como ejemplos, LAC 1, fol. 202, 23 de diciembre de 1550; LAC 3, fol. 25, 1 de junio de 1554 y fol. 117v, 16 de mayo de 1561. Sin embargo, es justo mencionar que el propio arcediano de León presentó varias iniciativas a favor de la estricta celebración de todas las horas canónicas y del cuidado de la calidad del canto de los prebendados. (ACP, LAC 1, fol. 52v, 3 de marzo de 1545 y ACP, LAC 1, fol. 60-61v, 23 de junio de 1545) Es posible que el recelo del arcediano Francisco de León hacia la contratación de ministros para auxiliar en el canto del oficio haya estado apoyado en el fuerte sentido de tradición, a través del cual se legitima la existencia del cabildo como "comunidad orante heredera de los tiempos apostólicos" y que, por consiguiente, justifica sus prebendas. Véase Oscar Mazín, *El cabildo catedral...*, pp. 34-35, 93-97, 183-185 y 325-331 para ampliar el concepto de tradición aplicado a los cabildos eclesiásticos.

¹³ ACP, LAC 3, fol. 145, 10 de septiembre de 1563: "[...] nombraron por capellán de la capellanía que instituyó el deán don Bartolomé Romero, difunto, conforme a su institución, a Pedro Ortiz de Zúñiga, clérigo presbítero, para que la sirva por el tiempo que fuere la voluntad de Su Señoría Reverendísima y los dichos señores deán y cabildo. Comenzó a correr el salario y misas desde principio de mes de febrero de este presente año de mil y quinientos y sesenta y tres".

¹⁴ *Ibidem*, fol. 145v: "[...] mandaron se le asienten al señor canónigo Canillas, por cantor, cuarenta pesos de oro de minas [...]"

cantores de polifonía.¹⁵ El acuerdo capitular no especifica las causas del despido, pero, sin duda, una de ellas habría sido la estrechez económica de la fábrica espiritual. No es éste el lugar para estudiar la economía de la catedral, pero resulta significativo que alrededor de la fecha del despido de los cantores se gestionen los preparativos para el recibimiento del obispo Fernando de Villagómez, acontecimiento que habría requerido de un fuerte gasto para la fábrica.¹⁶

Independientemente de las causas, la decisión de disolver la capilla musical podría interpretarse como una prueba de que el canto polifónico aún no constituía una tradición representativa del servicio del culto divino en la catedral.¹⁷ Sin embargo, esto no necesariamente implica que las autoridades catedralicias subvaloraran la importancia que representaba la polifonía para el culto divino. Muestra de ello es que, una semana más tarde, el cabildo asigna salario de 200 ducados y 50 pesos de oro de minas al organista Manuel Rodríguez, además de 30 pesos de minas para pagar el alquiler de una casa, con la obligación de enseñar a todos los ministros que sirven en el coro, mozos incluidos, y dirigir la música desde el facistol; todo esto adicional a sus obligaciones con el órgano.¹⁸ Asimismo, el 14 de abril de 1564 el prelado y varios miembros del cabil-

¹⁵ ACP, LAC 3, fol. 147, 8 de octubre de 1563: “[...] que no ganen salario los cantores de canto de órgano que hasta aquí lo ganaban en esta santa iglesia”. El brevete consigna: “Despidense los cantores de canto de órgano”.

¹⁶ ACP, LAC 3, fol. 136v, 8 de abril de 1562 (brevete): “Que vayan cuatro capitulares a proveer lo necesario para el recibimiento y venida del señor obispo”. ACP, LAC 3, fol. 143, 5 de septiembre de 1563 (brevete): “Posesión que se dio a Francisco de Reinoso de este obispado de Tlaxcala, en nombre del ilustre y reverendísimo don Fernando de Villagómez, obispo del dicho obispado”.

¹⁷ En contraste, compárese la actitud del cabildo ante la renuncia de todos los ministriles de la capilla musical a mediados de 1604. Véase la nota 95.

¹⁸ ACP, LAC 3, fol. 147v, 15 de octubre de 1563: “[...] mandaron se recibiese por organista en esta santa iglesia a Manuel Rodríguez, y le recibieron y corre su salario desde quince de septiembre próximo pasado, con el salario siguiente: cien ducados de buena moneda, de la fábrica de esta santa iglesia, y otros cien ducados de la mesa capitular, y cincuenta pesos de oro común que Su Señoría Reverendísima le señala de su comarca y renta. Todo esto cada un año. Y se le da [ade]más la casa de la beata difunta, en que viva. Y lo que montare el alquiler de la dicha casa para la capellanía se ha de pagar de la mitad de lo que se da para los maestros que enseñan a los mozos de coro, porque el dicho Manuel Rodríguez ha de tener cuidado de enseñar a los dichos mozos de coro sin interés alguno, porque así es concierto. Y asimismo ha de enseñar sin interés a los criados de Su Señoría Reverendísima y a los vestuarios y sacristán de la santa iglesia, sin interés. Y es obligado a tañer todos los días que se le mandare y a tener facistol de canto en la dicha santa iglesia, de ordinario”. A continuación fue agregado “Por la casa se le dan 30 pesos de minas”.

Se revisará con más amplitud la figura y trayectoria del organista portugués Manuel Rodríguez de Mesa en la tercera entrega del presente trabajo: “Organistas, sochantres y capellanes de coro”.

do —entre ellos el canónigo que había tenido salario de cantor— decidieron dar 30 pesos de sus propias rentas a un ministro llamado Luis Ponce Carrillo, para que le pagara al maestro que le daba lecciones de canto.¹⁹ El 6 de febrero de 1565 se vuelve a recibir a Manuel Rodríguez, que se había ausentado por unos meses, y se les asigna salario a ocho cantores, entre ellos a un muchacho y a un indio, con lo cual queda reinstaurada la capilla y con ella el servicio polifónico.²⁰ Sin embargo, nuevas limitaciones económicas mueven al cabildo a despedir cantores cuando no se contaba siquiera medio año de haberse reconstituido la capilla musical. En esta ocasión deciden destituir sólo a cuatro de los ocho cantores.²¹

Para principios del siguiente año de 1566 la catedral puede ya dar nuevo impulso a la polifonía: además de algunos cantores, se contrata a Juan de Vitoria para el magisterio de capilla.²² Aún sigue apareciendo como único encargo explícito para este oficio la enseñanza de los mozos de coro, si bien la existencia de una capilla de cantores sugiere que el maestro de ella también se habría de ocupar en la composición y dirección de música polifónica. No vuelve a mencionarse más a Juan de Vitoria en los acuerdos capitulares de la catedral de Puebla, pero notables sucesos en la ciudad de México dan mayor cuenta de este músico. Con motivo del recibimiento del palio arzobispal por parte de don Pedro de Moya y Contreras en la ciudad de México, el 8 de diciembre de 1574 se representó una comedia “y en ella un entremés muy gracioso que causó mucha risa y regocijo al pueblo, de un alcablero o alguacil que sacaba prenda por la alcabala”. El virrey Martín Enríquez de Almanza, que mantenía una relación hostil con el nuevo arzobispo, censuró el entremés al interpretarlo como una ofensa dirigida a su persona. El 20 de diciembre encerró en un calabozo a “Juan de Vitoria, maestro de capilla de esta santa iglesia [catedral de México], porque presentó con los muchachos del coro la comedia”; también

¹⁹ ACP, LAC 3, fol. 155, 14 de abril de 1564: “[...] hicieron merced a Luis Ponce Carrillo, para pagar al maestro que le enseña a cantar, treinta pesos de oro de minas en esta forma: Su Señoría Reverendísima diez pesos de minas, el señor chantre cinco pesos del dicho oro, el señor maestrescuela otros cinco pesos del dicho oro, el señor tesorero otros cinco pesos del dicho oro, el señor canónigo Canillas otros pesos del dicho oro”.

²⁰ ACP, LAC 3, fol. 170v, 6 de febrero de 1565. Estos dos acuerdos se abordarán en la tercera y segunda entregas del presente trabajo —“Organistas, sochantres y capellanes de coro” y “Capilla musical”—, respectivamente.

²¹ ACP, LAC 3, fol. 177, 8 de junio de 1565: “[...] por momento la iglesia tiene necesidad de presente y a muchos de los que se dio salario de cantor están ocupados y por otras causas que les mueven, mandaron quitar el salario de cantor al señor canónigo Canillas y a Luis Velásquez y al [...] Pedro Ortiz de Zúñiga y a Juan Díaz [...]”

²² ACP, LAC 3, fol. 182[bis]v, 8 de enero de 1566: “[...] Se recibió por maestro de capilla a Juan de Vitoria con doscientos pesos de minas de salario en cada un año, y son de fábrica. Y comienza a correr su salario desde año nuevo, con cargo de que enseñe a los niños”.

apresó a los insignes poetas Fernán González de Eslava y Francisco de Terrazas, así como al actor mulato que representó el entremés. Algunos días después “le soltaron en fiado”.²³ Robert Stevenson cita un documento del 2 de marzo de 1576, a través del cual se da “licencia para Castilla a Juan de Vitoria, natural de Burgos, soltero, y vino habrá unos nueve años con licencia de Su Majestad, y va a emplear los dineros que tiene para volver con el empleo, donde deja deudas que le deben”.²⁴ La información de este documento concuerda perfectamente con la del maestro de capilla y, por tanto, es verosímil considerar que hace referencia a él. Sin embargo, parece que Juan de Vitoria no volvió nunca a España, pues murió en Chiapa, provincia de Guatemala.²⁵

Volviendo a la catedral de Puebla y particularmente al tema que nos ocupa, la irregularidad en el registro de los acuerdos capitulares y el grave deterioro de varios folios actualmente desprendidos del LAC 3 dan cuenta únicamente del rápido ascenso de una de las figuras sobresalientes en la historia de la música de la catedral de Puebla. Antonio de Vera es nombra-

²³ “Carta del arzobispo de México D. Pedro de Moya y Contreras al presidente de los Reales Consejos de Indias y Hacienda, sobre los conflictos ocasionados por la representación de un entremés, y otros sucesos. – México, 24 de enero de 1575”, en *Cartas de Indias*, Guadalupe (México), edición facsímil de Edmundo Aviña Levy, 1970, pp. 176-194.

²⁴ Archivo General de la Nación, General de Parte I, fol. 141; citado por Robert Stevenson, “La música en la catedral de México, el siglo de su fundación” (1979), en *Heterofonía*, núm. 100-101, México, 1989, p. 24.

²⁵ Archivo General de Indias, Contratación 359, núm. 16, [antes del] 10 de junio de 1624: “Fray Diego de Castrejada, de la orden de San Francisco, [...] digo que Juan de Vitoria, vecino que fue del dicho lugar de Casa de Tejada, [Cáceres, España] fue maestro de capilla en la ciudad de México, en las Indias, y murió en el lugar de Chiapa, y, por ser la enfermedad arrebatada, no pudo testar, sólo pudo hacer una memoria firmada de su nombre de los bienes y hacienda que dejaba y que era su voluntad que los heredasen sus hermanos y sus hijos descendientes de ellos. Y la hacienda que dejó valía ocho mil pesos de oro, que hacen ocho mil ducados, y por estar en aquella ocasión en la dicha ciudad de México el padre Diego García de Almaraz, clérigo presbítero, y que eran ambos amigos conocidos, [...] por antes no se le entregaron al dicho Diego García de Almaraz los dichos ocho mil pesos de oro, para que los remitiese a España a los hermanos y herederos del dicho Juan de Vitoria, al cual remitió y envió setecientos y ochenta y ocho pesos de plata que recibieron en esta ciudad los padres de mis padres, como hermanos del dicho Juan de Vitoria. Y porque el dicho Diego García de Almaraz murió también en la ciudad de México, no pudo remitir ni enviar lo demás, el cual, en el testamento que hizo, debajo de cuya disposición murió, confesó haber recibido y estar en su poder los dichos ocho mil pesos de oro, y dejó ordenado y dispuesto se pagasen de todos sus bienes. [...] Por tanto, a Vuestra Señoría pido y suplico mande se me dé su carta acordada para que el juez de bienes de difuntos de la Audiencia de México remita y envíe a esta casa los mis [sic] que por fin y muerte hubiere y se hubieren cobrado del dicho Juan de Vitoria, que fue maestro de capilla de la Iglesia Mayor de la dicha ciudad de México [...] Fray Diego de Casatejada. [Rúbrica]” La solicitud no está fechada, pero la resolución positiva de la Casa de Contratación de las Indias se fechó en Sevilla el 10 de junio de 1624.

do racionero en forma honorífica por el obispo Francisco de Villagómez y el cabildo el 30 de enero de 1565, a pesar de que la presentación de la real provisión y posesión de la prebenda sucede hasta el 22 de octubre de 1566. Tan sólo un año y medio más tarde recibe la concesión de una canónjía de gracia.²⁶ Desde el nombramiento honorífico como racionero se le asigna salario particular para desempeñar un oficio específicamente musical; durante el último tercio del siglo XVI y los primeros años del XVII participa en prácticamente todas las actividades musicales de la catedral, desde la enseñanza de canto a los mozos de coro y el desempeño como cantor hasta la dirección de la capilla, pasando por la revisión y aprobación de libros de música, composición musical de oficios solemnes, evaluación de músicos (incluso de maestros de capilla), etc., por no dar cuenta de otras atribuciones extramusicales.²⁷

²⁶ ACP, LAC 3, fol. 169v-170, 30 de enero de 1565: “Este día Su Señoría Reverendísima y los dichos señores recibieron al padre Antonio de Vera como a racionero de esta santa iglesia, nombrado por Su Señoría Reverendísima y los dichos señores con trescientos pesos de oro de minas de salario en cada un año, pagados en esta forma: los ciento pesos de minas de capellanía o capellanías con tres misas de carga, y los ciento y treinta pesos de minas de fábrica, y los setenta de minas de la mesa capitular de los señores deán y cabildo, en los cuales ha de estar lo que le toca a los mozos de coro que se da a los maestros que los enseñan. Y que se asiente en el cuadrante con el nombre de racionero y se pueda asentar en las sillas altas del coro, después de la postrera silla del más moderno canónigo de la iglesia. Y lo mismo se entienda en las procesiones. Y se apunte en el cuadrante por veinte pesos de minas que lleva de la capitular, sin lo de los mozos de coro”.

ACP, LAC 3, fol. 195, 22 de octubre de 1566: “Este día en este cabildo se presentó el muy reverendo padre Antonio de Vera, clérigo presbítero, con una real provisión de Su Majestad, en que por ella le presenta a una ración de las de esta santa iglesia, y con un mandamiento de Su Señoría Reverendísima dirigido a los dichos señores deán y cabildo, por el cual manda se le dé al dicho Antonio de Vera la posesión actual y corporal de la dicha ración [...]”

ACP, LAC 3, fol. 211-211v, 2[...] de junio de 1568: “Recibióse el señor canónigo Antonio de Vera por virtud de la real provisión que presentó y mandamiento de Su Señoría Reverendísima, y diósele la posesión real [y] actual de ella, según consta de los autos que sobre ello pasaron, que están en el archivo de esta santa iglesia”.

²⁷ Aunque el estudio integral de la figura del canónigo Antonio de Vera escapa a los límites del presente trabajo, su relevancia para el desarrollo musical de la catedral de Puebla durante la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del XVII deberá ser abordada en un futuro estudio. Baste aquí lo que refiere el obispo doctor don Diego Romano, en la “Relación del número de las prebendas que hay en la catedral de los Ángeles, obispado de Tlaxcala, así proveídas como vacantes, y de las personas que las poseen y de sus calidades, y de lo que cada una de ellas vale, y de los oficios que se proveen en la dicha iglesia, y de su valor”, hecha el 5 de marzo de 1581 a solicitud del rey Felipe II: “Antonio de Vera, natural de la ciudad de Alcaraz, arzobispado de Toledo. [...] aunque no sabe gramática ni otra cosa, es cantor diestro de canto llano y canto de órgano y tiene voz de contrabajo. Y sirvió primero en algunas iglesias de esta Nueva España de cantor. [...]” Véase AGI, Patronato, 183, núm. 1, R. 3.

El 9 de abril de 1569 encargan al canónigo Antonio de Vera la fiesta de *Corpus Christi* para que la realice con los mozos de coro y demás ministros de la iglesia.²⁸ Probablemente Juan de Vitoria ya no sirve el magisterio para estas fechas, de lo contrario él se habría ocupado de la fiesta referida. Tres meses más tarde se contrata a Juan de Carabante como maestro de capilla, con el mismo salario que llevaba Juan de Vitoria.²⁹ Una vez más, la ausencia de información en las fuentes documentales consultadas en el archivo capitular de la catedral de Puebla obliga a especular con información de otras fuentes. Así, podría suponerse que Juan de Carabante, maestro de capilla de la catedral de Puebla, es el Juan de Carabantes que el 26 de agosto de 1558 ofrece en venta algunos libros de polifonía al cabildo de la catedral de México.³⁰ Otro Juan de Carabantes aparece como cantor en la catedral de Guatemala, con 50 pesos anuales de salario, a principios de 1561.³¹ Suponiendo que estas fuentes documentales se refieren a una misma persona, Juan de Carabante(s), vendedor de libros de polifonía en México, cantor en la catedral de Guatemala y maestro de capilla en la de Puebla, presenta una característica común a muchos músicos iberoamericanos del siglo XVI: no se estableció definitivamente en ninguna parte.

²⁸ ACP, LAC 3, fol. s/n, 9 de abril de 1569: "En este dicho día los dichos señores mandaron y proveyeron [que el] señor canónigo Antonio de Vera haga la fiesta el día de *Corpus Christi* venidero con los mozos de coro y [...] de la iglesia". El folio en el que se encuentra este acuerdo forma parte de un legajo que se desprendió del LAC 3 y se encuentra en estado crítico de conservación; los corchetes de esta transcripción constituyen partes destruidas del folio.

²⁹ ACP, LAC 3, fol. s/n, 8 de julio de 1569?: "Este dicho día Su Señoría Reverendísima y los dichos señores deán y cabildo recibieron por maestro de capilla a Juan de Carabante y por [can]tor, con salario de doscientos y sesenta pesos de oro de minas, los doscientos pesos de ellos por maestro de capilla y los se[senta] pesos de cantor. Y hanse de pagar los doscientos y veinte y [siete] pesos y cuatro tomines de fábrica y los treinta y dos pesos y [cuatro] tomines de capitular". El folio en el que está contenido este acuerdo se desprendió del LAC 3 y se encuentra en estado crítico de conservación. Los textos entre corchetes se han reconstruido según el contexto de la información. La fecha sugerida aparece en el folio que precede al que contiene el acuerdo aquí transcrito; se ofrece entre signos de interrogación porque cabe la posibilidad de que los folios sueltos de este legajo sin numerar al que pertenecen no se conserven en el orden original.

³⁰ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, LAC 1, fol. 170v: "se leyó una petición de Juan de Carabantes, en que, en efecto, decía que se le comprasen unos libros de canto de órgano que él tiene, que se llaman e intitulan [espacio en blanco en el original]. Y los dichos señores deán y cabildo dijeron [que] el canónigo Bartolomé Sánchez y el canónigo Juan de Oliva los viesan y si se les pareciere ser necesarios a la iglesia y los apreciassen, mandasen se le pagase al dicho Juan de Carabantes lo que justamente valiesen. Y los dichos Bartolomé Sánchez y Juan de Oliva los vieron y apreciaron en ocho pesos de tepuzque, todos cuatro. Y mandaron se le pagase".

³¹ Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, LAC 1, fol. 60, 5 de febrero de 1561; citado en Robert Stevenson, "Guatemala Cathedral to 1803", en *Inter-American Music Review*, vol. II, núm. 2, Los Ángeles, California, primavera-verano, 1980, p. 31.

El gobierno diocesano de don Fernando de Villagómez concluye a finales de 1570 o principios del siguiente año y, a mediados de febrero de 1571, se elige al chantre como provisor del obispado.³² Al parecer, la ausencia de prelado y las nuevas obligaciones del chantre –de ordinario responsable administrativo del canto en el culto divino– no afectan el desempeño de la capilla musical. Por el contrario, el 20 de febrero de ese año el cabildo toma la iniciativa de invitar a un cantor contralto de apellido Bautista.³³ Asimismo, a mediados de año amonesta a dos ministros músicos por ausentarse sin permiso.³⁴ Estos acuerdos muestran un creciente interés del cabildo, al menos de la mayoría de sus miembros, por afianzar el servicio musical de la catedral. Sin embargo, la partida de Juan de Carabante y la ausencia de otra persona con capacidad o disposición de dirigir la polifonía obliga al cabildo a disolver una vez más la capilla musical.³⁵

Desde 1572 el cabildo da comisión al canónigo Antonio de Vera para que se ocupe del canto en las fiestas de Semana Santa y *Corpus Christi*.³⁶

³² ACP, LAC 4, fol. 1, 16 de febrero de 1571 (brevete): “Que el señor chantre sea provisor de este obispado”.

³³ ACP, LAC 4, fol. 1v, 20 de febrero de 1571: “[...] mandaron que se envíe a llamar a Bautista, [para] que venga a esta santa iglesia por cantor de contralto. Los señores arcediano y Juan Francisco y Francisco García y Antón García Endrino, canónigos, fueron de acuerdo y parecer de que no convenía que viniese. Atento a los más votos se acordó y mandó que se enviase a llamar”.

³⁴ ACP, LAC 4, fol. 11v, 10 de julio de 1571. Los acuerdos de este día se revisarán en las subsiguientes entregas del presente trabajo.

³⁵ ACP, LAC 4, fol. 19v, 27 de noviembre de 1571: “[...] que, atento que no hay maestro de capilla de presente en esta santa iglesia, que se despida la música desde hoy, para que no ganen salario, hasta tanto que haya maestro de capilla. Y así lo mandaron”.

Es oportuno aclarar que la designación “música” hace referencia a la que ejecutaba la capilla, es decir, música polifónica o “canto de órgano”, en contraposición al canto llano. Éste último aparece en las actas capitulares como “canto”, a secas. El canto llano era inherente al culto y, seguramente, no se habrá dejado de practicar en la catedral de Puebla durante 1572, pues lo ejecutaban todos los ministros de la iglesia.

³⁶ ACP, LAC 4, fol. 31v, 11 de abril de 1572: “[...] libraron al señor canónigo Antonio de Vera treinta pesos de oro común para ayuda de costa y por el trabajo que tuvo en la Semana Santa en el canto, y por haberle hecho venir de su partido, donde estaba, a officiar los oficios de la Semana Santa, los cuales dichos treinta pesos mandaron que se le pagasen de fábrica”.

ACP, LAC 4, fol. 32v, 22 de abril de 1572: “[...] encomendaron la fiesta de *Corpus Christi* de este presente año al señor canónigo Antonio de Vera, para que la haga con los mozos de coro y personas que le pareciere. Y que los días que se ocupare en lo susodicho, atento que se le mandó venir de su partido, gane al respecto de su prebenda o que se le pague de fábrica. El señor arcediano [propuso] que no se le pague de fábrica, sino de capitular. Y así lo acordaron y mandaron”.

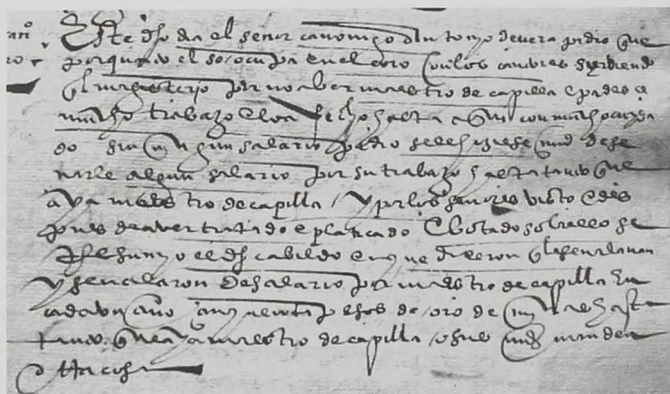
El canónigo Vera se desempeñaba en ese entonces como cura y vicario del partido y pueblo de Tepeojuma y tuvo que viajar a la catedral para ocuparse de las fiestas referidas.³⁷ Al margen del estudio de las múltiples actividades que llegaron a confiarse a este canónigo, el que tuviera que abandonar su prebenda para cubrir el partido y curato de un pueblo de la diócesis y a la vez volver a la catedral para ocuparse del canto en las fiestas principales podría ser una evidencia de la aún incipiente conformación de los oficiales y ministros de la diócesis. El 21 de noviembre de 1572 el cabildo acuerda reinstaurar la capilla musical. Entre los siete nombramientos que se realizaron en esa semana con relación a este acuerdo, se le encargó al canónigo Vera de que, además de cantor asalariado, sirviera el magisterio de capilla sin salario, entretanto se encontraba a un maestro de capilla.³⁸ Cuatro meses después le asignaron 50 pesos de oro de minas en respuesta a una solicitud que presentó.³⁹

³⁷ ACP, LAC 4, fol. 38-38v, 24 de julio de 1572: “[...] el señor canónigo Antonio de Vera pidió que, por cuanto por los señores deán y cabildo de este dicho obispado fue proveído por cura y vicario del partido y pueblo de Tepeyuxuma [sic], donde ha estado sirviendo el dicho cargo tiempo y espacio de seis meses, [...]”

El pueblo de Tepeojuma era una cabecera subordinada al antiguo estado de Tenochtitlan, en la región de Izúcar. Cerca de 1570 (antes de 1581), el sacerdote secular de Tepeojuma tenía a su cargo la visita de los pueblos de Aguatlan, Epatlan, y Teupantlan. Alrededor de 1600 Tepeojuma sobrevivía sólo como comunidad de indígenas. Véase Peter Gerhard, *Geografía Histórica de la Nueva España, 1519-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 164-168.

³⁸ ACP, LAC 4, fol. 49, 21 de noviembre de 1572: “[...] que se vuelva a reformar la música que se mandó quitar, y que señalaban y señalaron de salario al señor canónigo Antonio de Vera, por cantor, cien pesos de oro de minas y que en el entretanto que no hay maestro de capilla sirva el dicho señor canónigo de maestro de capilla, sin salario. [...]”

³⁹ ACP, LAC 4, fol. 61, 27 de marzo de 1573: “Este dicho día el señor canónigo Antonio de Vera pidió que, por cuanto él se ocupa en el coro con los cantores sirviendo en el magisterio por no haber maestro de capilla y padece mucho trabajo y lo ha hecho hasta aquí con mucho cuidado sin ningún salario, pidió se le hiciese merced de señ[al]arle algún salario por su trabajo, hasta tanto que haya maestro de capilla. Y por los señores visto y después de haber tratado y platicado y votado sobre ello, se resumió el dicho cabildo en que dijeron que le señalaban y señalaron de salario por maestro de capilla en cada un año cincuenta pesos de oro de minas, hasta tanto que haya maestro de capilla o sus mercedes manden otra cosa”. Véase el facsímil 1.



Facsimil 1. Asignación de salario al canónigo Antonio de Vera por suplir la ausencia de maestro de capilla. Véanse la referencia a la fuente y la transcripción en la nota 39.

En algún momento de 1573 o 1574 se recibió como maestro de capilla a Pedro Guerrero, a quien le libraron 20 pesos de oro común un 29 de diciembre, en aginaldo por lo que trabajó en Navidad.⁴⁰ Debido a que

⁴⁰ ACP, LAC 0, fol. 17v: “[...] mandaron dar en aginaldo a Pedro Guerrero, maestro de capilla, veinte pesos de oro común, y a Diego López, sochantre, quince pesos del dicho oro, todo de fábrica, por lo que trabajaron la noche de Navidad [...]” El acta está fechada el 29 de diciembre de 1574; sin embargo, se encuentra entre las de 1573. Por tanto, el año del acuerdo resulta confuso.

Por otro lado, sin dejar de considerar la relativa frecuencia con que podría presentarse el nombre Pedro Guerrero, es de notar que la presencia del maestro de capilla poblano con este nombre coincide cronológicamente con Pedro Guerrero, el hermano mayor y primer maestro del célebre músico sevillano Francisco Guerrero. El motete *O beata Maria* del Pedro Guerrero sevillano concuerda con el homónimo del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, libro de polifonía núm. 3, fol. 11v-12 y del ACP, libro de polifonía núm. 1, fol. 102v-103. Asimismo, la ya mencionada “Relación del número de las prebendas que hay en la catedral de los Ángeles...”, realizada por el obispo Diego Romano en 1581, indica que, de las tres raciones vacantes en esa fecha, dos lo estaban “por no haber querido venir a servir las Pedro Guerrero, que está en España con cargo de maestro de capilla, y Juan Fernández, medio racionero de la metropolitana de México, con cargo de sochantre” (AGI, Patronato, 183, núm.1, R. 3). Sin embargo, se ignora todo lo relativo al Pedro Guerrero sevillano, con excepción del hecho de haber sido maestro de su afamado hermano Francisco y del conocimiento de algunas de sus obras; por consiguiente, no se cuenta con fundamento alguno que apoye la posibilidad de que el Pedro Guerrero presente en Puebla sea el hermano de Francisco Guerrero. Lo mismo sucede con relación a otro Pedro Guerrero, contrabajo de la catedral de Sevilla entre el 14 de mayo de 1599 y el 4 de junio de 1601. Más información sobre los hermanos Pedro y Francisco Guerrero se encuentra en el artículo de José María Llorens Cisteró integrado al *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 6, España, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 25-36.

las actas desde 1574 hasta 1576 (inclusive) carecen de referencias al magisterio de capilla, se desconoce cuánto tiempo estuvo Pedro Guerrero ocupando este oficio. No se descarta la posibilidad de que haya existido algún otro maestro de capilla en dicho periodo. De ser así, tuvo que haber sido otra persona y no el canónigo Antonio de Vera: de acuerdo a dos cartas privadas que el deán Tomás de la Plaza escribe el 9 de marzo de 1574 a su hermana y cuñado, consta que el canónigo Vera viajó a España en la flota de ese año, a ciertos negocios en la corte.⁴¹

Por otro lado, resulta sugerente que este periodo carente de referencias al magisterio de capilla corresponda al gobierno diocesano del señor don Antonio Ruiz de Morales y Molina, quien tomó posesión el 8 de octubre de 1573 y debió morir poco antes del 17 de julio de 1576.⁴² Sin duda, los intereses de la administración eclesiástica durante el obispado de Morales de Molina se centraron más en las necesidades arquitectónicas de la catedral que en el culto divino. Así, es en este periodo cuando se manda hacer la sillería del coro para la antigua catedral y se encarga el diseño y la traza de la nueva.⁴³

De cualquier forma, la aparente inestabilidad de la capilla musical de la catedral en 1577 se manifiesta en los múltiples cambios de ministros responsables de la música, entre ellos el maestro de capilla. El 8 de enero, el cabildo *Sede Vacante* encarga nuevamente al canónigo Antonio de Vera la administración del magisterio de capilla durante ese año, con un salario de 100 pesos de tepuzque.⁴⁴ El 15 de agosto de ese año el cabildo recibe a Melchor de Salazar como maestro de capilla con el mismo salario.

⁴¹ Enrique Otte, *Cartas privadas de emigrantes a Indias (1540-1616)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 156-157.

⁴² [Florencio Álvarez], *Estatutos del Cabildo Metropolitano de la Santa Iglesia Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles. Aprobados y puestos en vigor por decreto del Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Doctor Don Pedro Vera y Zúrdia, arzobispo de la Puebla de los Ángeles, seguidos de algunos documentos y del Episcopologio Angelopolitano*, Puebla de los Ángeles, Imprenta La Enseñanza Objetiva, 1925, pp. 154-155.

⁴³ ACP, LAC 0, fol. 16v, 1 de diciembre de 1573: "Este dicho día Su Señoría Ilustrísima propuso que por cuanto en el coro de esta santa iglesia están comenzadas a hacer las sillas para los prebendados de esta santa iglesia y a causa de haberse dejado la obra [...] no hay asientos en el coro, que se mande proseguir y se hagan como están comenzadas [a] hacer o como convenga. Y habiéndose conferido y tratado y platicado acerca de la dicha proposición, se acordó y mandó por Su Señoría Ilustrísima y deán y cabildo que luego se prosiga la obra de las dichas sillas y se busque el recaudo para ello".

ACP, LAC 0, fol. 27v, 18 de noviembre de 1575 (Brevete): "Respuesta y parecer de los señores deán y cabildo sobre la traza y modelo de la iglesia".

⁴⁴ ACP, LAC 0, fol. 48: "[...] mandaron dar al señor canónigo Antonio de Vera cien pesos de tepuzque, porque administre el oficio de maestro de capilla este año de 77. Y al respecto de los dichos cien pesos de tepuzque por el dicho año, gane el tiempo que sirviere el dicho oficio".

Sin embargo, no debieron satisfacer a este maestro las condiciones en las que tendría que servir su oficio —o al cabildo su desempeño—, pues mes y medio más tarde nombran de nuevo al canónigo Vera.⁴⁵ Éste sólo pudo desempeñar el oficio durante menos de un mes, según lo evidencia un acta del 1 de noviembre de 1577, en la que le asignan 200 pesos de minas de salario anual a un maestro de capilla distinto, de apellido Roca.⁴⁶ El salario de éste, que triplica el asignado meses antes al canónigo Antonio de Vera y a Melchor de Salazar,⁴⁷ refleja al menos dos posibles circunstancias: que Roca era un músico talentoso y experimentado, y que las autoridades catedralicias estaban interesadas en estabilizar y fortalecer la música polifónica en el culto divino. Se ignora el momento en el que el oficio de maestro de capilla vuelve a estar vacante, pero sin duda fue después del 22 de agosto de 1578, fecha en la que aún se menciona la presencia de un ministro que desempeña este magisterio.⁴⁸

Solemnización del culto divino y ampliación de atribuciones: la composición de música

En este contexto de la capilla musical se da posesión del obispado de Tlaxcala al doctor don Diego Romano, el 2 de diciembre de 1578. Se desconoce la fecha en la que don Diego Romano llegó a Puebla, pues los documentos relativos a la posesión fueron presentados por el doctor don Antonio Calderón, maestrescuela del Nuevo Reino de Granada, en nom-

⁴⁵ ACP, LAC 0, fol. 52v, 15 de agosto de 1577: “[...] acordaron se le diese a Melchor de Salazar el oficio de maestro de capilla, con salario de cien pesos de tepuzque, y [el cuidado de] los muchachos, con el salario acostumbrado.”

ACP, LAC 0, fol. 54, 1 de octubre de 1577: “[...] nombraron por maestro de capilla al señor canónigo Vera, con el salario de los cien pesos de tepuzque”.

⁴⁶ ACP, LAC 0, fol. 55, 1 de noviembre de 1577: “[...] acordaron se den de salario a Roca, el maestro de capilla, doscientos [pesos de oro] de minas de salario por cada un año, por maestro de capilla, con el cargo acostumbrado. Y, asimismo, sesenta pesos de minas por cura del Hospital [de San Pedro, y] setenta y dos de minas por enseñar a los muchachos del coro, como es costumbre”.

^El análisis de las diversas y significativas implicaciones que ofrece el hecho de que el maestro de capilla de la catedral se desempeñe a la vez como cura del Hospital se sale de los alcances de este estudio. No obstante, es necesario abordar en futuros trabajos esta línea de investigación.

⁴⁷ 200 pesos de oro de minas equivaldrían a 330 pesos, 7 tomines y 2 granos de oro común. A falta de información sobre la equivalencia entre los pesos de oro de minas y los de tepuzque a finales de 1577 y salvando distancias, el cálculo se ha hecho con base en ACP, LAC 5, fol. 360, 3 de enero de 1606. Véase la nota 102.

⁴⁸ ACP, LAC 0, fol. 68v, 22 de agosto de 1578: “[...] Y que al maestro de capilla se le pague el salario de todos los mozos de coro”.

bre del doctor Romano.⁴⁹ Sin embargo, muy pronto se empieza a reflejar en los acuerdos capitulares un nuevo impulso por solemnizar el culto divino.

Así, el 13 de abril de 1579 se recibe a un nuevo maestro de capilla, Francisco de Cobarrubias, explícitamente con el encargo de que componga música polifónica para flautas. Para ello, le asignan 500 pesos de oro común de salario anual, que supera en mucho los salarios que anteriormente se disponían para este oficio.⁵⁰ No obstante, dificultades económicas obligan al cabildo a reducir el salario de varios ministros músicos de la catedral el 9 de agosto de 1580. De esta forma, se reduce el salario de maestro de capilla a Francisco de Cobarrubias y, al mismo tiempo, se le agrega el cargo de maestro de ministriles, sin salario adicional.⁵¹ Menos de un año después, Francisco de Cobarrubias parte hacia la ciudad de México para ocupar una plaza de ministril de bajón, atendiendo a una invitación del cabildo eclesiástico mexicano.⁵²

⁴⁹ ACP, LAC 0, fol. 74-76v.

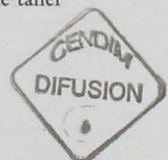
⁵⁰ ACP, LAC 0, fol. 83v, 13 de abril de 1579: “[...] se recibió por maestro de capilla, con encargo que tenga música de flautas formada, que son tiple y tenor, contralto y contrabajo, a Bartolomé [sic] de Cobarrubias, con salario de quinientos pesos de oro común”.

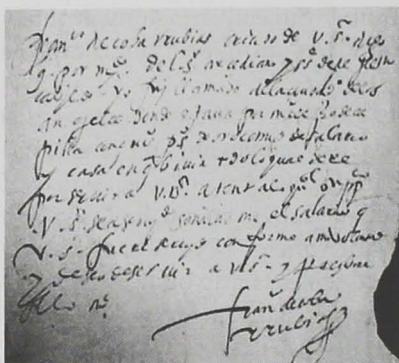
El error de consignar un nombre distinto a un individuo que por primera vez se menciona en las actas capitulares se da con mucha frecuencia. Véanse las siguientes dos notas para constatar que el nombre correcto del maestro de capilla es Francisco de Cobarrubias.

⁵¹ ACP, LAC 0, fol. 89v, 9 de agosto de 1580: “[...] atento al mucho gasto que tiene la fábrica y poca renta para poder suplir los salarios y otros gastos que tiene, que debían de reformar y reformaron los salarios que se dan a los cantores, y así mandaban que se quite a Francisco de Cobarrubias, maestro de capilla, sobre cincuenta pesos que se le habían quitado, otros cincuenta. Y que le queda desde hoy más cuatrocientos pesos de salario, con obligación que ha de servir el magisterio de capilla y, [ade]más, ha de estar preparado y obligado que, habiendo ministriles que le puedan ayudar, a usar y servir por maestro de ministriles, sin otro salario ninguno”.

⁵² Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, LAC 3, fol. 115, 14 de abril de 1581: “[...] se recibieron por ministriles de esta santa iglesia [a] Cobarrubias [y a] su hijo Reyes y Mendoza [...]”

Asimismo, en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Correspondencia de músicos, caja 23, expediente 1, se conserva una solicitud firmada por Cobarrubias: “Ilustrísimo y Reverendísimo Señor [deán y cabildo]: Francisco de Cobarrubias, criado de Vuestra Señoría, digo que por mandado del señor arcedian[o] y señores de este ilustrísimo cabildo yo fui llamado de la ciudad de los Ángeles, donde estaba por maestro de capilla con quinientos pesos de oro común de salario y casa en que vivía, todo lo cual dejé por servir a Vuestra Señoría, atento a lo cual suplico Vuestra Señoría sea servido señalarme el salario que Vuestra Señoría fuere servido, conforme a mi voluntad y deseo de servir a Vuestra Señoría. Y recibiré en ello, etcétera. Francisco de Cobarrubias. [Rúbrica]” (Véase el facsímil 2.) En el acuerdo capitular del 18 de abril de 1581, que está trasladado al pie de la petición —con mucho más detalle que el consignado en el libro de actas capitulares— los señores deán y cabildo: “proveyeron a esta petición que, atento que el dicho Francisco de Cobarrubias ha de tañer





Facsimil 2. Carta autógrafa de Francisco de Cobarrubias, en respuesta a la invitación del cabildo catedral de México. Véanse la referencia a la fuente y la transcripción en la nota 52.

No es éste el lugar para analizar las circunstancias que provocaron la disminución de las rentas eclesiásticas y las motivaciones que condujeron a la reducción de los salarios de la capilla musical, pero pronto se buscaron formas alternativas para garantizar la presencia estable de ministros competentes para las principales plazas relacionadas con la actividad musical de la catedral. Así, el 12 de septiembre de 1581 se enviaron órdenes a Castilla para procurar una ración de maestro de capilla.⁵³

Mientras tanto, nuevamente se encarga al canónigo Antonio de Vera dicho magisterio. En esta ocasión, el 5 de enero de 1582, le asignan 80 pesos de oro de minas, que aumentan a 130 el 31 de enero de 1584, además del salario que recibe por cantor y su prebenda de canónigo.⁵⁴

No es sino hasta el 1 de noviembre de 1586 cuando se recibe a un nuevo maestro. En este día se retira del magisterio de capilla al canónigo Vera

el bajón y a las causas que refiere en su petición, le señalaban y señalaron de salario cada año trescientos pesos de oro común y a su hijo doscientos y cincuenta, como a los demás ministros. Y que los dichos señores [ha]lgan memoria de hacerle merced a su hijo, así por esta iglesia como con Su Excelencia del señor visorrey, de tierras o estancias que pidiere y hubiere lugar. Y así lo proveyeron y mandaron". Es sumamente interesante este acuerdo capitular, pues arroja diversas luces que pueden orientar futuros estudios en torno a las relaciones existentes entre el poder eclesiástico y el político.

⁵³ ACP, LAC 0, fol. 93, 12 de septiembre de 1581: "[...] que, en lo que toca a la ración de maestro de capilla, se envíe a Castilla para procurarlo".

⁵⁴ ACP, LAC 0, fol. 94v, 5 de enero de 1582: "[...] que le den al señor canónigo Antonio de Vera, por maestro de capilla, ochenta pesos de oro de minas, atento que se le ha quitado el trabajo de enseñar los mozos de coro".

ACP, LAC 0, fol. 107, 31 de enero de 1584: "[...] se hizo merced al canónigo Antonio de Vera de darle de salario ciento y treinta pesos de oro de minas, por maestro de capilla, quedándole sobre esto noventa pesos de oro de minas por cantor".

(quien está presente en el cabildo) y se nombra a Francisco de Cayrós con salario anual de 400 pesos de oro común. El acuerdo capitular sugiere que el obispo don Diego Romano se ocupó personalmente en establecer las condiciones con las que habría de desempeñarse este oficio.⁵⁵

Se conservan pocos acuerdos capitulares referentes a este primer periodo de Cayrós como maestro de capilla. De ellos, vale la pena mencionar que el cabildo otorga a Francisco de Cayrós la facultad y obligación de autorizar o no las actividades de la capilla fuera de la iglesia.⁵⁶ Por su parte, esta escasez de referencias en torno al magisterio de capilla podría tomarse como señal de que todo marchaba bien, sin novedades significativas, susceptibles de regular. Sin embargo, también podría expresar, con mayor verosimilitud, la poca importancia que el cabildo otorgaba a estos acuerdos, que se habrían dado pero que no se anotaron.⁵⁷ De hecho, no está consignado en los libros de actas revisados el nombramiento del siguiente maestro de capilla registrado, Frutos de Castillo, ni hay indicio alguno que explique las circunstancias que motivaron a apartar del oficio a Cayrós. Un borrador de cuentas de 1594, que ofrece la lista de todos los ministros de la catedral y sus respectivos salarios, demuestra que Francisco de Cayrós no se retiró del servicio de la catedral, pues está consignado como cantor.⁵⁸ Seguramente Frutos de Castillo habrá sido un músico diestro, cuyas calidades musicales quizá resultaron determinantes en la decisión de cambiar al maestro de capilla. Prueba de ello es que la primera referencia con relación a este músico, a principios de 1593, se relaciona con las diligencias para otorgarle una capellanía para que a título de ella

⁵⁵ ACP, LAC 0, fol. 122, 1 de noviembre de 1586: “[...] recibieron por maestro de capilla a Francisco de Cayrós, con salario de cuatrocientos pesos de oro común [...] Se recibieron de la forma y suerte que Su Señoría tiene acordado y mandado. Y quítase el magisterio al señor canónigo Antonio de Vera”.

⁵⁶ ACP, LAC 0, fol. 125, 7 de agosto de 1587: “[...] mandaron, tocante a los cantores, que la capilla no vaya a parte ninguna a negocio público sin orden del maestro de capilla, [...]”

⁵⁷ Sirva de referencia el tipo de “acuerdos” que con cierta frecuencia consignaba el secretario del cabildo en 1570 (ACP, LAC 4, fol. 32): “[...] tocaron y platicaron este dicho día cosas tocantes al servicio de Dios Nuestro Señor y de su iglesia y de este obispado. Y, por no ser cosas de importancia y convenientes a que se escribiesen, no se asentó ni escribió por escrito en este libro”.

⁵⁸ ACP, “Memoria de los salarios que se pagan de la catedral de Tlaxcala a los oficiales y ministros de ella”, folio suelto trasapelado dentro del “Libro Antiguo de Resoluciones de Cuentas de Mayordomos desde el año 1553 hasta 1563 y 1564”. El documento presenta la fecha 1584; sin embargo, los oficiales y ministros, con sus respectivos salarios, concuerdan con los que aparecen en las actas capitulares a finales de 1594. Tachones y añadidos en la memoria evidencian que se revisó después del 11 de febrero de 1595, fecha en la que se aumenta el salario al maestro de capilla Frutos de Castillo.

reciba orden sacra.⁵⁹ Sólo puede comprenderse la asignación de una capellanía a un clérigo no presbítero en función del beneficio que representa su oficio para la iglesia.

Como ya se comentó, no consta la fecha en la que Frutos de Castillo es recibido como maestro de capilla. Sin embargo, es verosímil que su nombramiento esté relacionado temporalmente con el mencionado acuerdo del 9 de enero de 1593, pues la capellanía que se le otorgó –fundada por el canónigo Juan Francisco– siempre se llegó a conceder, por más de un siglo, a un ministro músico, principalmente al que ejercía el magisterio de capilla.⁶⁰

Al margen de estas suposiciones, no es sino hasta el 9 de septiembre de 1594 cuando se menciona explícitamente a Frutos de Castillo como maestro de capilla.⁶¹ Este acuerdo no esconde la autoridad que representa el canónigo Antonio de Vera en relación con los asuntos concernientes al desarrollo musical en la catedral, al darle atribuciones de superintendente de las responsabilidades del maestro de capilla. Asimismo, en 1595, 1596 e incluso en 1599 y 1600, se confía nuevamente el oficio de Semana Santa al canónigo músico y le dan facultad en forma para que disponga de todos los ministros cantores que él ordene, a pesar de existir un maestro de capilla capaz de encargarse de esa obligación, propia de su oficio.⁶² Estos hechos plantean diversas interrogantes sobre la relación entre las obligaciones y facultades del maestro de capilla concertadas por escrito y

⁵⁹ ACP, LAC 0, fol. 147v, 9 de enero de 1593 (brevete): “Que el chantre y canónigo Santiago hagan lo que toca a la capellanía del canónigo Juan Francisco en Frutos de Castillo”. No consta en esta acta el grado clerical de Frutos de Castillo, pero queda claro en ACP, LAC 5, fol. 112, 19 de junio de 1598: “[...] la capellanía añadida del canónigo Juan Francisco, que ha dejado Frutos de Castillo, [...] a cuyo título se ordenó [...]”

⁶⁰ Esta capellanía fue instituida por el canónigo Juan Francisco, con encargo de decir –que no cantar– cuatro misas semanales en el Hospital de Nuestra Señora. El canónigo nombró por patronos al deán y cabildo de la catedral de Puebla y por capellán a Pedro de Zúñiga –el maestro de la primera capilla musical conformada en la catedral– y, después de su muerte, a todos sus hermanos, siempre que fueran clérigos. Se desconoce la fecha de institución de la capellanía, pero tuvo que suceder después del 16 de octubre de 1566, día en que el presbítero Juan Francisco tomó posesión de la canonjía. Véase ACP, “Libro de las capellanías, aniversarios y memorias que hasta hoy, primero día del mes de diciembre de mil y quinientos y ochenta y dos...”, fol. 3; ACP, grupo de folios sueltos, sin número, desprendidos del LAC 3.

⁶¹ ACP, LAC 0, fol. 162v: 9 de septiembre de 1594: “En este día mandaron que Frutos de Castillo, maestro de capilla, no reciba ni despida ningún monacillo de la iglesia sin que primero lo examine el canónigo Antonio de Vera”.

Al parecer, Frutos de Castillo provenía de Segovia. Véase Oscar Mazín, *El cabildo catedral...*, p. 136.

⁶² ACP, LAC 0, fol. 173, 14 de marzo de 1595; LAC 5, fol. 58v, 26 de marzo de 1596; LAC 5, fol. 134v, 23 de marzo de 1599; LAC 5, fol. 162, 21 de marzo de 1600.

las atribuciones reales que en la práctica eran de su competencia. Será en futuros estudios donde se dé respuesta a las mismas.

El sábado 11 de febrero de 1595 se llevó a cabo un cabildo extraordinario, con la presencia del obispo Diego Romano. En él se trataron exclusivamente asuntos referentes al enriquecimiento del esplendor del culto en la iglesia. Junto a la institución de un novenario mensual de procesiones y misas cantadas en honor a la Virgen (cuyas características rituales y las motivaciones que le dieron origen merecen de por sí un estudio completo), la regulación del ritual por seguir en Semana Santa y las procesiones y la comisión para que el chantre y el maestro de ceremonias revisen con el obispo el régimen de ceremonias, se acuerda aumentar el salario a los dos ministros en quienes recae la responsabilidad de la música en la iglesia: el sochantre y el maestro de capilla.⁶³ Es en este tipo de acuerdos en donde empiezan a vislumbrarse los orígenes de la magnificencia del esplendor catedralicio poblano de mediados del siglo XVII, que desde hace décadas ha monopolizado el interés de diversas disciplinas históricas.

En este contexto se inicia también la elaboración sistemática de la biblioteca de canto, proceso que durará más de una década.⁶⁴ Como parte del mismo, el 23 de julio de 1596 el cabildo decide nombrar a una persona versada en música para que corrija lo que fuere escribiendo el amanuense. Para ello, se propone al sochantre José Díaz y al maestro de capilla Frutos de Castillo y se remite la decisión al obispo, para que él escoja al más competente.⁶⁵ Una semana después nombran a Frutos de Castillo como

⁶³ ACP, LAC 0, fol. 171v, 11 de febrero de 1595: “[...] mandaron dar de salario a Frutos de Castillo, maestro de capilla, de la fábrica cincuenta pesos de oro común más, sobre los cuatrocientos pesos que tenía de salario [...]”

En esta época se registra una mayor cantidad de acuerdos capitulares referentes a la regulación del ritual y ceremonial de la catedral. Véanse, como ejemplos, ACP, LAC 0, fol. 177, 5 de mayo de 1595; LAC 0, fol. 179, 2 de junio de 1595; LAC 0, fol. 181v, 27 de junio de 1595; LAC 5, fol. 48, 15 de noviembre de 1595, LAC 5, fol. 51, 2 de enero de 1596 y LAC 5, fol. 77, 10 de diciembre de 1596.

⁶⁴ ACP, LAC 0, fol. 160v, 26 de agosto de 1594 (Brevete): “Que se hagan los libros de canto”. Se revisará con más detenimiento este tema en la cuarta entrega del presente trabajo: “Repertorio musical”.

⁶⁵ ACP, LAC 5, fol. 65, 23 de julio de 1596: “Que para corregir la obra de lo que fuere escribiendo Alonso de Villafaña en los libros de cantoría de esta santa iglesia, se nombre persona que lo entienda. Y se nombraron a José Díaz, sochantre, y a Frutos de Castillo, maestro de capilla, y que de los dos sea el uno que más suficiente sea para ello y Su Señoría nombrare, a quien se remitió”.

corrector de los libros de canto y, el 13 de agosto, le asignan un salario de 100 pesos anuales por este oficio.⁶⁶

También en este contexto empiezan a aparecer acuerdos más específicos tendientes a regular la actividad de la capilla musical. De esta forma, el 5 de noviembre de 1596 el cabildo determina las obligaciones precisas que han de cumplir los cantores y se ratifica la autoridad del sochantre y del maestro de capilla sobre ellos.⁶⁷ Este acuerdo fue rectificado dos semanas después.⁶⁸ Estos y otros esfuerzos por regularizar las actividades del culto en la catedral desembocan en las primeras Constituciones y Ordenanzas para el Régimen y Servicio del Culto Divino, que fueron elaboradas por el obispo, doctor don Diego Romano, y entregadas al cabildo el 10 de diciembre de 1596.⁶⁹

Volviendo al tema que nos ocupa, el nombramiento de Frutos de Castillo –que, como se vio, pudo haber sucedido a principios de 1593–, así como el contexto en el que ejerció su magisterio, ofreció a la catedral poblana nuevas experiencias para afianzar las obligaciones del maestro de capilla. El transcurso de los años en que Frutos de Castillo llevaba sirviendo su oficio lo fue perfilando como el primer maestro de capilla que, por fin, ejercería el oficio perpetuamente. Sin embargo, a mediados de 1598 Frutos de Castillo recibe merced real, en la cual se le presenta como racionero de la catedral de Michoacán.⁷⁰ El 16 de junio de ese año el cabildo ordena que se le paguen enteramente sus salarios hasta fines de junio, a pesar de que no podrá acabar de servir el tiempo que resta. Le piden cuenta de los libros de canto que se le entregaron cuando se recibió como

⁶⁶ ACP, LAC 5, fol. 65, 30 de julio de 1596: “Que el maestro de capilla Frutos de Castillo corrija la obra que fuere escribiendo Alonso de Villafañe [...]”

ACP, LAC 5, fol. 66, 13 de agosto de 1596: “Que al maestro de capilla Frutos de Castillo se le den de fábrica cien pesos de salario en cada un año, por el trabajo de tener en pasar y corregir la obra que fuere haciendo Alonso de Villafañe en los libros de canto [...]”

⁶⁷ ACP, LAC 5, fol. 74, 5 de noviembre de 1596: “[...] que todos los cantores [...] canten las horas canónicas canto de órgano y canto llano, conforme les ordenare el sochantre y maestro de capilla, [...]”

⁶⁸ ACP, LAC 5, fol. 75v, 19 de noviembre de 1596 (brevete): “Que los cantores asistan en el coro solamente los días que tienen obligación, a *Vísperas*, *Tercia* y *misa*, hasta que se acabe”.

⁶⁹ ACP, LAC 5, fol. 77. Estas constituciones se leyeron durante los cabildos siguientes, “atento que son muchas”, y, de las que les parecieron muy rigurosas, solicitaron al obispo que las modere. Véase ACP, LAC 5, fol. 79v.

⁷⁰ Desde el 31 de mayo de 1596 el Consejo de Indias elevó al rey Felipe II la propuesta de José Díaz y Frutos de Castillo –sochantre y maestro de capilla de la catedral de Puebla, respectivamente– para sendas raciones vacantes en la catedral de Michoacán. Las respectivas presentaciones de prebendas para ambos músicos fueron extendidas en Toledo, el 17 de julio de 1596. Véanse AGI, México 1, núm. 41; y AGI, Indiferente 2862, Libro 1, fol. 78.

maestro de capilla y, asimismo, le piden las chanzonetas y villancicos que compuso durante su magisterio, para que queden en la iglesia.⁷¹

De esta forma acaba abruptamente el magisterio de uno de los primeros músicos cuyo desempeño es históricamente determinante en la conformación del perfil del maestro de capilla en la catedral de Puebla. Asimismo, se le puede considerar el primer maestro conocido cuya actividad como compositor generó un repertorio propio para la catedral. De hecho, a Frutos de Castillo corresponde hasta el momento el crédito de ser el más antiguo maestro de capilla de la catedral de Puebla de quien se conserva música. En uno de los libros de polifonía depositados en el archivo capitular, se halla, atribuido a “Frutos del Castillo”, un *Monstra te esse Matrem*, que corresponde a la cuarta estrofa del himno *Ave maris Stella* y cuyo *cantus firmus* presenta las pequeñas variantes melódicas propias de la tradición hispánica del siglo XVI y las primeras décadas del XVII.⁷²

En esta ocasión, el cabildo se muestra ágil para proveer la plaza vacante. En el transcurso de una semana suplen los tres oficios que desempeñaba Frutos de Castillo en sendos ministros: el servicio de la capellanía del canónigo Juan Francisco, la corrección de los libros de canto y el magis-

⁷¹ ACP, LAC 5, fol. 111, 16 de junio de 1598: “Que el maestro de capilla Frutos de Castillo se le pida cuenta de los libros de canto que se le entregaron al tiempo que se recibió por maestro de capilla, conforme a la memoria que de ello tiene en su poder. Y que, asimismo, se le pidan las chanzonetas y villancicos que a hecho en su tiempo, para que se le queden a esta santa iglesia. [...] que al dicho maestro de capilla se le libren enteramente todos sus salarios hasta fin de este presente mes, atento que por estar de camino para la catedral de Michoacán, que se va a presentar por racionero de ella, no puede acabar de servir el tiempo que resta. [...]”

Esta acta concuerda con los datos que ofrece el doctor Oscar Mazín en *El cabildo catedral...*, p.102, donde consigna a “Frutos del Castillo” como miembro del cuerpo capitular de la catedral de Valladolid de Michoacán, cerca de 1600. Sin embargo, unas páginas más adelante, afirma que Frutos de Castillo fue contratado en 1589. (*Ibidem*, pp.135 y 136) Este dato se repite en su ponencia “Un espejo distante...”, p. 217. Habremos de suponer que se trata de una inocua confusión mecanográfica entre los dos últimos dígitos del año 1598. Por lo demás, Mazín proporciona valiosa información adicional sobre Frutos de Castillo en *El cabildo catedral...*, pp. 109, 135 y 136.

⁷² ACP, libro de polifonía núm. 2B, fol. 52v-53. Como se verá en la cuarta entrega del presente trabajo: “Repertorio musical”, este libro fue mandado hacer a principios del siglo XVII y entregado a la catedral el 5 de septiembre de 1603, es decir cinco años después de la partida de Frutos de Castillo. El amanuense agregó tres obras al final del libro, además de las que le encargaron: la de Frutos de Castillo y otras dos de sendos connotados compositores novohispanos: Pedro Bermúdez y Hernando Franco.

Por otra parte, un inventario de libros de polifonía de la catedral de Valladolid de Michoacán, elaborado en 1632, da cuenta de un “libro de mano de pasiones del sr. canónigo Castillo”. Véase Oscar Mazín, *El cabildo catedral...*, p. 136.

terio de capilla. Para este último oficio nuevamente se da nombramiento a Francisco de Cayrós, ahora con 200 pesos de oro común.⁷³

La consolidación del oficio a raíz del conflicto

Si en la primera oportunidad en la que Cayrós sirvió como maestro de capilla las actas capitulares no proporcionan datos que permitan conocerlo, en este segundo periodo se registra suficiente información para evaluar su desenvolvimiento. Inicialmente, el cabildo parece tener depositadas sus esperanzas en que Francisco de Cayrós desarrolle una larga carrera al servicio de la música de la catedral. Se le procuran más beneficios económicos al conservarle el sustancioso salario que tenía de cantor y asignarle salario extra por la música de los *Salves* de los sábados, honorarios pagados parcialmente por la Cofradía de la Inmaculada Concepción.⁷⁴ Dos meses después de su nombramiento, el cabildo solicita al obispo que apruebe la asignación de una capellanía a Cayrós y que a título de ella le dé orden sacra.⁷⁵

En los tres últimos años del siglo XVI (1598 a 1600) no parecen cambiar las expectativas del cabildo respecto a Cayrós. Así, le permiten dar lecciones de canto en su casa a determinados mozos de coro.⁷⁶ Sin em-

⁷³ ACP, LAC 5, fol. 112v, 23 de junio de 1598: "Que Francisco de Cayrós sea maestro de capilla en esta santa iglesia, en el ínterin que fuere la voluntad de Su Señoría y de este cabildo. Y en el tiempo que sirviere el dicho oficio goce y lleve de salario a razón de doscientos pesos de oro común por año, y le corra este salario desde primero de julio que viene en adelante. [...]"

Como se mencionó, Francisco de Cayrós ya había sido nombrado con anterioridad como maestro de capilla, con 400 pesos de salario. Aunque da la impresión de que en esta segunda oportunidad se recibió con la mitad del salario, hay que tomar en cuenta que siempre siguió recibiendo los 400 pesos, pero como cantor. Los 200 pesos que le asignan en esta ocasión se agregan a los 400 por cantor. Véase ACP, "Salarios de ministros de la catedral de Tlaxcala en 30 de noviembre de 1597 años", pliego suelto trasapelado dentro del "Libro Antiguo de Resoluciones de Cuentas de Mayordomos desde el año 1553 hasta 1563 y 1564." Tachones y añadidos en el documento evidencian que se siguió utilizando los siguientes cinco años, hasta 1602.

⁷⁴ *Idem*. La costumbre de celebrar un oficio sabatino independiente en honor de la Virgen María a través del canto del *Salve Regina* se remonta a la Edad Media. (Véase Robert Snow, *A New-World collection of polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, pp. 65-76) El Tercer Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1585, ratificó esta costumbre: "Cántese en las catedrales todos los días de Cuaresma y sábados del año la antifona *Salve Regina*". (Tercer Concilio Provincial Mexicano, libro tercero, título XVIII, § XII)

⁷⁵ ACP, LAC 5, fol. 118, 15 de septiembre de 1598: "[...] hicieron merced a Francisco Cayrós, maestro de capilla de esta catedral, de la capellanía del deán don Bartolomé Romero, para que a título de ella se ordene de orden sacro. [...]"

⁷⁶ Véase, por ejemplo, ACP, LAC 5, fol. 141, 6 de julio de 1599; fol. 157v, 4 de enero de 1600: "[...] Francisco de Loria [...] que vaya cada día a casa del maestro de capilla a tomar lección en el canto".

bargo, en la segunda mitad de 1600 surgen fricciones entre el cabildo y Francisco de Cayrós, que se manifiestan en la negativa de éste a cumplir las órdenes de aquél. Dicho conflicto, patente en las actas capitulares durante casi tres años, redundó en un retroceso del afianzamiento del magisterio de capilla que se había logrado con Frutos de Castillo.

El primer indicio de la relación hostil se presenta el 22 de septiembre de 1600, cuando los capitulares, con aprobación del obispo, acuerdan presionar a Cayrós, bajo amenaza de 20 pesos de multa, para que entregue los libros de la iglesia que tiene en su poder a los cantores que los necesiten. Al momento de notificársele el acuerdo, Cayrós pide el acta por escrito en lugar de expresar la fórmula convencional de darse por enterado: claro gesto de intransigencia.⁷⁷ De igual forma, en varias ocasiones le ordenan, siempre bajo amenazas, que dé las lecciones de canto de órgano a los cantores y mozos de coro con capacidad para ello, como es su obligación.⁷⁸ La obstinación de Francisco de Cayrós por desacatar todo lo que se le ordena persuade a los capitulares para tomar la decisión de buscar a otro maestro de capilla. De este modo, el 9 de noviembre de 1601, el cabildo se queja de la actitud de Cayrós y solicita al obispo que envíe a llamar a Luis de Montes de Oca para maestro de capilla.⁷⁹ Mientras tanto, siguen apareciendo las órdenes para que dé lección de canto de órgano.⁸⁰

Estos autos capitulares reflejan la importancia que fue adquiriendo la música del culto divino dentro de la catedral, al grado de considerar necesario consignarlos por escrito. Otra prueba de ello es que el 1 de febrero de 1602 el cabildo discute y gestiona la forma como habrá de solicitarse al rey Felipe II, con diligencia, una ración para organista y medias raciones para sochantre y maestro de capilla. A la vez, ese mismo día acuerdan dar

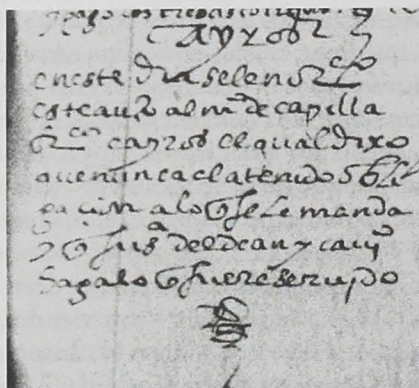
⁷⁷ ACP, LAC 5, fol. 176v, 22 de septiembre de 1600: “[...] se mandó que el maestro de capilla de esta catedral tenga obligación de entregar y entregue de aquí [en] adelante a los cantores de ella, cuando fueren a algún convento de monjas a alguna profesión o entierro o fiesta suya, los libros de canto que se le pidieren y fueren menester, so pena de veinte pesos, que se lo quitarán de su salario. Y esto se mandó por estar tratado y consultado así con Su Señoría. Y que se le notifique”. Debajo del brevete, el secretario agregó y rubricó: “En 28 de septiembre de 1600 se le notificó este auto a Francisco de Cayrós, maestro de capilla, y pidió traslado”.

⁷⁸ ACP, LAC 5, fol. 196, 15 de mayo de 1601; fol. 211, 7 de septiembre de 1601; fol. 216, 19 de octubre de 1601.

⁷⁹ ACP, LAC 5, fol. 218v, 9 de noviembre de 1601: “[...] que se comunique con Su Señoría de parte de este cabildo para que envíe a llamar a Montesdoca para maestro de capilla de esta catedral, porque Francisco de Cayrós, que lo es ahora, no acude como está obligado, y la iglesia carece de cantores y música por su áspera condición”.

⁸⁰ ACP, LAC 5, fol. 226v, 22 de enero de 1602: “En este día se mandó que Francisco de Cayrós, maestro de capilla, dé lección a todos los cantores de la iglesia y a los mozos de coro que se quieren enseñar a canto de órgano, llamándolos a sus horas. Y que se le requiera y notifique; donde no, que se proveerá de remedios”.

un *ultimatum* al maestro de capilla, amenazándolo con pagar de su salario a otra persona que se ocupe de la lección de canto de órgano. Francisco de Cayrós responde con insolencia, por lo que, tres semanas después, le descuentan 150 pesos (del salario de 200 pesos anuales) para pagar con ellos al organista Juan de Ocampo por las lecciones de polifonía...⁸¹



Facsimil 3. Constancia de la respuesta insolente del maestro de capilla Francisco de Cayrós ante las órdenes del cabildo. Véanse la referencia a la fuente y la transcripción en la nota 81.

⁸¹ ACP, LAC 5, fol. 228v, 1 de febrero de 1602: “[... el] chantre doctor don Pedro Gutiérrez de Pisa, en nombre de Su Señoría, propuso que convenía escribir a Su Majestad en nombre de este cabildo, suplicándole fuese servido de proveer la ración entera que está vaca [...] con cargo del órgano, [...] Y que lo mismo se suplique a Su Majestad haga en el oficio de sochantre y en el de maestro de capilla, en medias raciones, que al presente está una vaca por ausencia de Martín de Arriola, que la dejó muchos años ha, y la otra a la primera que vacare. Y que para la solicitud de esto se envíe poder particular a Gregorio Romano [...] proveyéndole dineros. Y, atento que al presente no se pueden enviar [los dineros], se dé aviso a Sevilla a Nicolao Lambertengo que de lo que cobrarse del jurado [a] Alonso Pérez de Salazar, de lo procedido de las diez arrobas de grana de esta iglesia, le haga socorro de lo que fuere menester. [...] y que por este cabildo escriba el dicho sochantre [sic, entiéndase “el dicho chantre”] a Su Majestad y a Gregorio Romano sobre ello, con mucha instancia. [...] Ítem] Que a Francisco de Cayrós, maestro de capilla, se le notifique que dé lección y canto de órgano a los cantores de esta santa iglesia y mozos de coro que para ello están señalados, so pena que a su costa se buscará persona que dé y enseñe el canto de órgano. [...]” Debajo del brevete “Cayrós”, el secretario agregó y rubricó: “En este día se le notificó este auto al maestro de capilla Francisco de Cayrós, el cual dijo que nunca él ha tenido obligación a lo que se le manda y que Su Señoría del deán y cabildo haga lo que fuere servido”. Véase el facsimil 3.

ACP, LAC 5, fol. 230v, 25 de febrero de 1602: “Que Juan de Ocampo, organista, enseñe a cantar y dé lección de canto de órgano a los cantores y mozos de coro de esta santa iglesia a la hora acostumbrada. Y que por esto se le dé de salario ciento y cincuenta pesos por año. Y que esto se le pague del salario del maestro de capilla Francisco de Cayrós, que, por estar a su cargo el dar lección y no lo ha querido hacer, se le señalan con el dicho nombramiento”.

En estos términos se presentarán los acuerdos capitulares referentes al magisterio de capilla a lo largo del año 1602: infructuosas órdenes para que no siga sacando de la catedral los libros de canto, para que los devuelva, para que no vaya a entierros sin licencia, etcétera.

Mientras, tanto el cabildo como el obispo continúan con la búsqueda de un nuevo maestro de capilla. En repetidas ocasiones se discute en las sesiones capitulares sobre la conveniencia de mandar a llamar al padre Montes de Oca, quien se menciona como maestro de capilla de Guadalajara en unos acuerdos y en otros como cantor de Michoacán.⁸² Se decide esperar a la llegada de la siguiente flota, para ver si en ella viene alguna persona adecuada para servir el magisterio.⁸³ No obstante, al enterarse de que precisamente en esa flota venía el nuevo arzobispo de México, y advertir la necesidad de un maestro de capilla para su recibimiento en Puebla, acuerdan mandar llamar a Montes de Oca.⁸⁴ A pesar de la abierta intención por parte de los capitulares de mantener al margen a Francisco de Cayrós, el tiempo les gana y, ante la llegada del arzobispo de México al puerto de San Juan de Ulúa, se ven en la necesidad de encargar, en cabildo extraordinario, algunas chanzonetas al maestro de capilla Cayrós.⁸⁵

⁸² Según el maestro Aurelio Martínez Corona, quien amablemente me comunicó algunas citas tomadas de las actas capitulares de la catedral de Guadalajara –sin las referencias a las fuentes primarias–, Luis de Montes de Oca fue recibido como cantor en dicha catedral el 23 de diciembre de 1580; entre 1582 y 1584 fue despedido y restituido en repetidas ocasiones.

⁸³ 83. ACP, LAC 5, fol. 241v, 5 de julio de 1602: “Que a Luis de Montesdoca, maestro de capilla de Guadalajara, no se le envíe a llamar por ahora para el ministerio da, [sic] hasta que venga la flota que se espera este año, que con su venida se verá lo que más conviene”.

⁸⁴ ACP, LAC 5, fol. 245-245v: “Que se escriba al deán Gallegos a Michoacán, para que envíe a esta ciudad al padre Montesdoca para el recibimiento del arzobispo de México, que se aguarda en la flota de este año. [...]”

ACP, LAC 5, fol. 246, 20 de agosto de 1602: “Que los dichos comisarios traten con Su Señoría la necesidad que esta catedral tiene de maestro de capilla, y que hasta ahora no se ha enviado a llamar a Montesdoca ni a otro, y que la flota donde viene el arzobispo de México se espera por horas y que para su recibimiento conviene que esté apercebida esta catedral como conviene. Y que Su Señoría dé el remedio necesario con brevedad”.

⁸⁵ ACP, LAC 5, fol. 248v, 6 de septiembre de 1602: “[...] se mandó que de parte de este cabildo se haga con solemnidad el recibimiento del arzobispo de México, que ha llegado al puerto de San Juan de Ulúa. Y que esto se haga si pasare por esta ciudad. Y que el maestro de capilla de esta catedral tenga hechas algunas chanzonetas para su recibimiento. Y si fuere menester pedir en la Compañía [de Jesús] lo que se ha de cantar, que se pida”. Este acuerdo, además de evidenciar la desconfianza del cabildo ante la contumacia de Cayrós, sugiere que el desarrollo musical en los conventos jesuitas a principios del siglo XVII fue más relevante de lo que hasta ahora ha considerado la musicología histórica.

El 30 de agosto de ese mismo año se llama a Pedro Bermúdez, maestro de capilla de Guatemala, y se le ofrecen 730 pesos.⁸⁶ Cuatro meses más tarde se vuelve a llamar a Montes de Oca. Finalmente, una semana después de haber enviado por Montes de Oca, el cabildo acuerda invitar a Bermúdez, ratificando el estipendio que se le propuso en agosto del año anterior, y solicita al obispo que responda la carta que Bermúdez le escribió.

Dos semanas después se vuelve a escribir a Guatemala, pidiendo al maestro de capilla que llegue con toda brevedad.⁸⁷

El mismo día en que se recibe la carta de Pedro Bermúdez, el cabildo, movido quizá por la confianza en que la llegada del nuevo maestro pondría fin al conflicto con Francisco de Cayrós y permitiría reencaminar el desarrollo del magisterio de capilla, decide perdonar una de las penas impuestas a Cayrós por haberse ido sin licencia a un entierro con la capilla. Asimismo, acuerda elaborar un nuevo contrato con el próximo maestro de capilla, quien, entre otras condiciones, habrá de tener a su cargo a los mozos de coro sin percibir a cambio un salario particular.⁸⁸

⁸⁶ ACP, LAC 5, fol. 247v, 30 de agosto de 1602: “[...] que a Pedro Bermúdez, que está en Guatemala, maestro de capilla de la catedral de Guatemala, se le ofrezcan de parte de Su Señoría y de este cabildo setecientos y treinta pesos cada año, si quisiere venir a esta catedral por maestro de capilla. [...]” Nótese la ostentosa suma que el cabildo está dispuesto a pagar por un ministro cuya exclusiva responsabilidad consiste en ocuparse de la música polifónica. Este acuerdo sugiere, además, que las autoridades eclesiásticas de Puebla tenían cumplida noticia de las cualidades musicales de Pedro Bermúdez: es absolutamente inverosímil que los capitulares ofrecieran semejante cantidad de dinero sin garantía alguna.

⁸⁷ ACP, LAC 5, fol. 261, 7 de enero de 1603: “[...] que el señor deán, doctor Francisco Gallegos, trate con Su Señoría del señor obispo sobre la venida del padre Montesdoca, de Guadalajara, a esta catedral, por maestro de capilla de ella, y le represente y signifique las buenas partes que el dicho Montesdoca tiene para ello, por ser persona que el dicho señor deán le ha tratado y le conoce”.

ACP, LAC 5, fol. 261v, 14 de enero de 1603: “Que se envíe a llamar a Pedro Bermúdez, maestro de capilla de Guatemala, para que venga al magisterio de esta catedral, con quinientos pesos de salario, y más doscientos y treinta pesos de una capellanía. Y que Su Señoría se sirva de mandarle escribir, pues le tiene escrito el dicho Pedro Bermúdez sobre esto a Su Señoría”.

ACP, LAC 5, fol. 264, 28 de enero de 1603: “que se escriba a Pedro Bermúdez, maestro de capilla de Guatemala, [...] y que venga con toda brevedad”.

⁸⁸ ACP, LAC 5, fol. 262, 14 de enero de 1603: “[...] sobre la pena que en cuadrante de coro se le tenía puesta por el dicho cabildo a Francisco de Cayrós, maestro de capilla, que son veinte pesos, por haberse ido con la capilla de los cantores al entierro [...] se mandó que por esta vez se le quite la pena [...]”

Ibidem, fol. 262v: “Con el primero maestro de capilla que entrare en esta catedral se haga asiento en forma, con las condiciones que Su Señoría y deán y cabildo ordenaren, y **que tenga a su cargo los mozos del coro para industrialarlos, sin que se le dé salario particular por ello**, por ser anejo al oficio de maestro de capilla tener a su cargo los dichos monacillos”. El realizado es mío.

El conflicto entre el cabildo y Francisco de Cayrós demuestra dos circunstancias. Por un lado, lo necesaria e imprescindible que se había vuelto la actividad musical para la catedral. Quince años antes, durante el primer periodo de Cayrós como maestro de capilla, ni la formación polifónica de los cantores y mozos de coro, ni el recelo por la exclusividad del servicio de la capilla musical, ni la protección de los libros de canto representaban asuntos de interés como para que se consignaran con tanta frecuencia en las actas capitulares. Por otro lado, la experiencia conflictiva con Cayrós mostró la necesidad de evaluar y reformar las condiciones con las que se habría de recibir a los siguientes maestros de capilla y consignarlas por escrito.

El 27 de junio de 1603 se recibe a Pedro Bermúdez como maestro de capilla. Se le asigna el estipendio acordado (que le corre retroactivamente desde su salida de Guatemala) y se comisiona a uno de los racioneros para que, juntamente con el obispo, elabore las normas, condiciones y convenios con los que habrá de servir su oficio.⁸⁹ Durante las primeras dos semanas y media después de la llegada de Bermúdez se discuten y afinan las constituciones que habrían de regir el magisterio de capilla en las subsiguientes décadas.⁹⁰

Es notable la manera en la que el cabildo otorga privilegios al nuevo maestro de capilla, Pedro Bermúdez. Sirva de ejemplo, además del ostentoso salario de 730 pesos, la comisión que se le da al chantre el 9 de enero de 1604, para que negocie con el obispo varios asuntos relativos al

⁸⁹ ACP, LAC 5, fol. 278-278v, 27 de junio de 1603: "En este día se recibió por maestro de capilla de esta iglesia al padre Pedro Bermúdez, clérigo, con salario de quinientos pesos por año, y que, demás de esto, ha de tener la capellanía añadida del canónigo Juan Francisco, de doscientos y treinta pesos. Y que el salario de los 500 pesos de fábrica goce desde tres de mayo de este año de 603, que salió de Guatemala para venir a usar el dicho oficio, [por el] que fue llamado. Y de la dicha capellanía goce desde hoy en adelante. Y que para el uso de su oficio se haga instrucción de lo que debe hacer, y se le dé. Y, habiéndosele dado noticia de esto a Su Señoría del señor obispo por el racionero Ortega, confirmó todo lo susodicho, que se hagan las condiciones y capitulaciones que convengan para el uso del dicho oficio de maestro de capilla". Véase el facsímil 4.

⁹⁰ ACP, LAC 5, fol. 279, 8 de julio de 1603: "[...] que al maestro de capilla Pedro Bermúdez se le den y entreguen las constituciones y ordenanzas [sobre] cómo ha de usar su oficio, y que el deán doctor don Francisco Gallegos las haga, mirando las que Su Señoría tiene hechas con el [oficio de] sochantre y maestro de capilla, y añadiendo lo que más conviniere que haga, y añadiendo que ha de dar lecciones de canto". El realzado es mío.

ACP, LAC 5, fol. 281, 15 de julio de 1603: "[...] se leyeron algunos capítulos de instrucción de lo que debe hacer el maestro de capilla en su oficio, demás de las constituciones que Su Señoría tenía dadas y [las que] el dicho deán, como se le remitió, ha añadido. Y vistas por Su Señoría y cabildo, se mandó que el padre Pedro Bermúdez, que al presente es maestro de capilla, y los que adelante fueren, guarden y cumplan a la letra. Y que se ponga con las constituciones que Su Señoría tiene dadas".

tividad y calidad de obras que se conservan de él en Guatemala y Puebla, lo perfilan como uno de los compositores más importantes en el Nuevo Mundo a finales del siglo XVI y principios del XVII.⁹⁴ Aun así, las concesiones y privilegios no fueron suficientes para retener a Pedro Bermúdez por mucho tiempo, de la misma forma como sucedió previamente en las catedrales del Cusco y de Guatemala.

Al margen de las motivaciones personales que habrán influido en la renuncia de Pedro Bermúdez, resulta sintomático que alrededor de la fecha en la que el maestro de capilla se retira de la catedral, también lo hacen todos los ministriles. Sin embargo, aún no se ha encontrado indicio alguno que explique esta desbandada de músicos.⁹⁵

El acta capitular del 30 de abril de 1604 evidencia que la partida de Pedro Bermúdez es inminente: ese día se acuerda convocarlo para el 4 de mayo como uno de los jueces del examen de oposición para la ración de organista, en caso de estar presente en la ciudad.⁹⁶ El mayordomo Gabriel Rojas le había librado ya los 565 pesos con cuatro tomines que sumaron sus salarios desde el 3 de mayo de 1603 –fecha en la que salió de

⁹⁴ El estudio de la figura de Pedro Bermúdez, así como la transcripción y análisis estilístico de su obra completa, han sido abordados por el autor del presente artículo. Actualmente está en preparación la publicación *Pedro Bermúdez: biografía, estudio y edición de sus obras completas*.

⁹⁵ ACP, LAC 5, fol. 311, 25 de junio de 1604: “Que Su Señoría se sirva de encargar al mayordomo Gabriel de Rojas que trate en México con Félix de Morales, ministril, y que le ofrezca, de parte de esta iglesia, cuatrocientos pesos de oro común, los 250 pesos de salario por ministril, y los 50 pesos de ayuda de costa, por que ayude a los cantores en el facistol. Y Maldonado, ministril que tiene hecha escritura con 350 pesos de salario, si quisiere venir se venga, y que trate con Juan Bautista y sus hijos, si quieren venirse, [se] les señalará salario conforme se concertaren. Y que esto conviene que el dicho mayordomo lo lleve muy encargado, para que esta iglesia se adorne de ministriles y música, porque está muy falto de ella, por haberse ausentado todos los que había”.

Como se verá en la segunda entrega del presente trabajo: “Capilla musical”, todos los músicos mencionados en este acuerdo ya formaban parte de la capilla de ministriles de la catedral de Puebla.

⁹⁶ ACP, LAC 5, fol. 307, 30 de abril de 1604: “Que el martes primero que vendrá, que se contarán cuatro de mayo, a las tres de la tarde, haga examen de Juan de Ocampo, organista [...] Y se llame [...] a Pedro Bermúdez, maestro de capilla, si a la sazón se hallare en esta ciudad [...]” Este acuerdo se abordará con más detenimiento en la tercera entrega del presente trabajo: “Organistas, sochantres y capellanes de coro”. Baste mencionar por ahora que no se ha encontrado documentación que demuestre la presencia o ausencia de Pedro Bermúdez para el examen de oposición de Juan de Ocampo. En ACP, LAC 5, fol. 307v, 4 de mayo de 1604, sólo se consigna que: “[...] se trataron diversas cosas tocantes al servicio de Dios, Nuestro Señor, y de su culto divino y aumento de la hacienda de fábrica, novenos y hospital”.

Guatemala— hasta el 8 de abril de 1604, probablemente el último día que sirvió como maestro de capilla.⁹⁷

Para la segunda semana de mayo, Bermúdez estaría en camino de vuelta a España. El 11 de mayo de 1604 se encargan al cantor Juan de Vera las obligaciones del maestro de capilla con relación a la provisión de música nueva para el *Corpus Christi*.⁹⁸ De cualquier forma, al siguiente día se le escribe al padre Luis de Montes de Oca y se le invita para ocupar el magisterio de capilla y cantar como contralto, en alusión a su propio deseo de servir a la catedral de Puebla. Se le pone como condición que esté presente antes de la próxima fiesta de *Corpus Christi*, para que se ocupe de ella.⁹⁹

Montes de Oca nunca llega a Puebla, a pesar de su aceptación y buena disposición por servir el magisterio, de haber empacado su casa y enviado diez chanzonetas al sochantre Francisco Alfonso para que le supliera ante la imposibilidad material de llegar antes de *Corpus*, según él mismo refiere en la respuesta que le envió al cabildo catedral angelopolitano.¹⁰⁰ Finalmente,

⁹⁷ ACP, “Diezmos 1604-1627” [En realidad es un Libro de Cuentas de Mayordomía, con la etiqueta equivocada], “Descargo del mayordomo Gabriel de Rojas”, fol. 7v, cuenta tomada el 30 de septiembre de 1604.

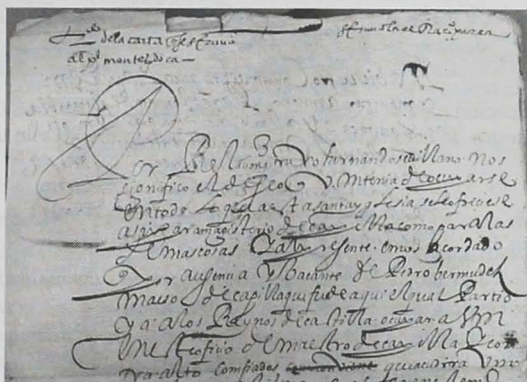
Es pertinente hacer notar que los libramientos regulares siempre se llevaban a cabo semestralmente: en el día de San Juan (24 de junio) y otro a principios del siguiente año. El pago a Pedro Bermúdez, hecho efectivo en abril de 1604 a través de cuatro libranzas, demuestra que no recibió el salario de los últimos meses de 1603 a principios de año. Es posible que él mismo haya decidido retener las libranzas hasta la próxima fecha de pago o, tal y como sucedió, hasta el momento que le pareciera conveniente. Esto muestra, a la vez, que Pedro Bermúdez contaba con cierta holgura económica.

⁹⁸ ACP, LAC 5, fol. 308-308v, 11 de mayo de 1604: “[...] que, para la fiesta y octavario del *Corpus* de este año, conviene que la iglesia haga la solemnidad que requiere, y, atento que no hay maestro de capilla, que se va a Castilla, y que será bien se encargue a Juan de Vera, tratando con Su Señoría. [...]”

⁹⁹ ACP, legajo “Juicios y opiniones sobre consultas varias”: “Traslado de la carta que se escribió al padre Montedoca. Escribióla el racionero Parra”, Puebla, 12 de mayo de 1604: “Por relación que trajo Hernando Sevillano, nos significó el deseo que vuestra merced tenía de ocuparse en todo lo que a esta santa iglesia se le ofreciese, así para magisterio de capilla como para las demás cosas. Y al presente hemos acordado, que por ausencia y vacante de Pedro Bermúdez, maestro de capilla que fue de aquí, el cual partió ya a los reinos de Castilla, ocupar a vuestra merced en este oficio de maestro de capilla y contralto [...] Y ha de ser de suerte que ha de estar vuestra merced aquí para la solemnidad del Santísimo Sacramento, que es a 17 de junio [...] En lo que toca al salario, no le dé cuidado vuestra merced, que aquí se le dará muy a su gusto; y éste vendrá gozando desde el día que saliere y partiese de esa ciudad. [...] A quien guarde nuestra ciudad de los Ángeles, 12 de mayo de 1604 años”. Véase el primer fragmento de esta carta en el facsímil 5.

¹⁰⁰ ACP, legajo “Juicios y opiniones sobre consultas varias”: “Al licenciado Antonio de la Parra y Gamboa, canónigo de la catedral de Michoacán en Valladolid”, [Guadalajara], 23 de junio de 1604: “[...] Y en cuanto al plazo que me pusieron [...] si, como llegó Sevillano el día de la Ascensión, llegara 20 días antes, dispusiera mis cosas de modo que llegara allá para

se le confió al racionero sochantre Francisco Alfonso la responsabilidad de suplir la falta de maestro de capilla en la dirección al facistol del canto de órgano, y al cantor Juan de Vera la de componer las chanzonetas. Así consta por el libramiento de sendos 100 pesos, en gratificación por el servicio prestado por estos ministros.¹⁰¹ A principios de 1606 el cabildo



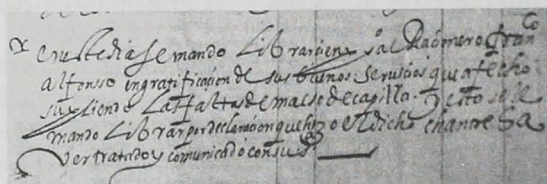
Facsimil 5. Fragmento de la invitación extendida a Luis de Montes de Oca para servir el magisterio de capilla, ante la partida de Pedro Bermúdez. Véanse la referencia a la fuente y la transcripción en la nota 99.

Corpus. Vuelva los ojos vuestra merced: tengo mi casa puesta y corriente y mi persona no tan a lo colegial que esté luego a pique el hato y la media anata. Descolgué mi casa, alijéla toda y, al tiempo de cobrar y pagar mis deudas, vi mi perdición [...] si esos señores son tan principales como vuestra merced publica, aceptarán mi justa disculpa. Yo acepté el magisterio de la Puebla y, porque no haya falta notable, envié diez chanzonetas mías y carta para Francisco Alfonso, suplicándole supliese con ellas por mí y en mi nombre llevase el compás estos días, que yo se lo pagaría en servir por él la sochantría cuando quisiese descansar. [...] El viernes cobraré de la iglesia y, en todo caso, saldré de aquí otro día, después de Nuestra Señora. Y así digo que deseche vuestra merced sus temores, y le hago concierto que por el cielo ni por la tierra dejaré de ir a la Puebla, donde estoy recibido por maestro y agradecido a la merced que el cabildo me hizo. [...]"

Se desconocen las razones por las que Luis de Montes de Oca nunca llegó a Puebla. En 1606 renunció al magisterio de capilla de la catedral de Guadalajara, al aceptar la invitación para ocupar el mismo cargo en la de Michoacán. Véase Oscar Mazín, *El cabildo catedral...*, p. 136.

¹⁰¹ ACP, LAC 5, fol. 337, 11 de febrero de 1605: “[...] se mandó librar cien pesos al racionero Francisco Alfonso, en gratificación de sus buenos servicios que ha hecho, supliendo las faltas de maestro de capilla. [...] [Ítem....] se mandaron librar en fábrica otros cien pesos a Juan de Vera, cantor, en gratificación de sus buenos servicios”. Véase el facsimil 6.

vuelve a dar la misma gratificación al cantor Juan de Vera e incluso le asigna salario anual por componer.¹⁰²



Facsimil 6. Gratificación para el sochantre, racionero Francisco Alfonso Cabrera, por suplir la ausencia de maestro de capilla. Véanse la referencia a la fuente y la transcripción en la nota 101.

¹⁰² ACP, LAC 5, fol. 360, 3 de enero de 1606: “[...] que a cuenta de fábrica se libren al dicho Juan de Vera ciento y sesenta y cinco pesos, tres tomines y seis granos de oro común, por cien pesos de minas, que se le dan en gratificación de las chanzonetas que compuso y se cantaron en el coro de la iglesia en el año pasado de seiscientos y cinco, y de sus buenos servicios. [Ítem...] se le señalaron de salario al dicho Juan de Vera, cantor, en fábrica, ciento y sesenta y cinco pesos, tres tomines y seis granos de oro común, por cien pesos de minas en cada año, por el trabajo de componer las chanzonetas que se han de cantar en el coro de la dicha catedral, hasta que haya maestro de capilla. Y que le corra este salario desde principio de este mes y año”.

Llama la atención que, a pesar de la evidente valoración elevada que da el cabildo a la labor compositiva de Juan de Vera, se asigna la dirección de la capilla y el calificativo de maestro de ella a Francisco Alfonso. La contextualización y análisis de este hecho se abordará en un próximo artículo titulado “El negro esclavo Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla, *floreuit* 1575-1612”.

Por otra parte, una rica descripción de Francisco Alfonso –aunque tal vez sesgada en cuanto a sus virtudes– se encuentra en un “Memorial de los prebendados que esta santa iglesia catedral de Tlaxcala tiene por su erección, que son 27 en número: deán y 4 dignidades, 10 canónigos, 6 racioneros enteros, 6 media ración y de sus partes y calidades”, elaborado por el propio cabildo en 1618 y conservado en el AGI, Indiferente 3000, fol. 7-7v (sin numerar): “Es Francisco Alfonso de Cabrera hombre noble y bien nacido, natural de la villa de Torrijos, en el arzobispado de Toledo. Ha 40 años que vino a esta tierra y servido a esta iglesia de cantor y sochantre y maestro de capilla, así por su admirable voz de contrabajo como por la gran destreza en la música y compostura. Es tan continuo en el coro que apenas falta una hora en todo el año, y tan necesario que sólo él lo lleva en peso y lo sustenta. Es gran eclesiástico en los oficios divinos, de suerte que apenas hay falta en ellos. Él los dispone, ordena y canta con tanta solemnidad y acierto que sin encarecimiento se puede decir de él que vale sólo él más que muchos hombres. Es de vida ejemplar, llano, humilde, afable, devoto y tan callado en el coro que apenas habla palabra en él, y tan pacífico que jamás ha tenido contienda ni discordia con nadie. Es de buena edad, canas y presencia”. Sobre la presentación de Francisco Alfonso para la media ración, expedida en Alcalá el 30 de mayo de 1602, véase AGI, Patronato 293, núm. 24, R. 86.

El interés de don Diego Romano y del cabildo por garantizar el adecuado servicio del magisterio de capilla vuelve a manifestarse en los últimos días de enero y los primeros de febrero de 1605. Durante varias sesiones capitulares el cabildo nuevamente discute, remite al obispo y finalmente acuerda solicitar al rey Felipe III la provisión de una media ración que vacó en un maestro de capilla.¹⁰³

No llega la respuesta a esta solicitud en el periodo estudiado, pero sí llega el primer maestro de la capilla catedral angelopolitana que ocupa el cargo en forma vitalicia. El 19 de septiembre de 1606 se presenta, proveniente también de Guatemala, el presbítero Gaspar Fernandes, quien sirve el magisterio de capilla durante 23 años, hasta su muerte, en septiembre de 1629.¹⁰⁴

El obispo Diego Romano no llega a ver consolidado el magisterio de capilla de la iglesia primada de su diócesis, pues muere el 12 de abril de 1606.¹⁰⁵ Sin embargo, puede decirse que el afianzamiento de este oficio se logró gracias a sus esfuerzos, conjuntos con los del cabildo catedral, por mantener en forma estable a un ministro competente encargado del suministro y la dirección de la música polifónica del culto divino.

¹⁰³ ACP, LAC 5, fol. 333, 18 de enero de 1605: “[...] que la media ración que está vacante en esta iglesia por muerte de Francisco Juárez, último poseedor, conviene que se procure que Su Majestad provea con cargo del magisterio de maestro de capilla de esta iglesia. Y, habiendo votado sobre ello, Su Señoría resolvió en ello y quedó que el cabildo tomase resolución de ello en el primero cabildo, para que se acuda [a] ello con toda la brevedad posible”. En el siguiente cabildo, ACP, LAC 5, fol. 334v, 28 de enero de 1605, se remitió el asunto al obispo. Finalmente, en ACP, LAC 5, fol. 336v, 4 de febrero de 1605: “[...] Su Señoría, deán y cabildo [...] propuso que la media ración [...] se pida a Su Majestad para maestro de capilla, por la orden que se hizo en la ración [de] organista. [...]”

¹⁰⁴ ACP, LAC 6, fol. 23v, 19 de septiembre de 1606: “En este día se recibió al padre Gaspar Fernandes, presbítero, que ha venido de Guatemala por maestro de capilla, que ha sido llamado para este efecto. Y que el salario que se le señalare le corra desde doce de julio de este año, que, conforme un testimonio que presentó, salió de Guatemala para este ministerio”.

ACP, LAC 9, fol. 117v, 18 de septiembre de 1629: “[...] que para el martes que viene, que se contarán veinticinco de este mes, se cite a cabildo, para nombrar maestro de capilla de esta santa iglesia, por haber muerto el padre Gaspar Fernandes, que lo fue”.

¹⁰⁵ ACP, Acta de defunción anotada en LAC 5, fol. 367, 12 de abril de 1606: “[...] En el dicho día miércoles, a las diez del día que se contaron doce de abril de mil y seiscientos y seis años, murió el señor obispo doctor don Diego Romano, de este obispado de Tlaxcala, y se enterró en la dicha catedral por el deán y cabildo y religiones de todas las órdenes de esta ciudad, [el] jueves trece de abril a medio día, con mucha solemnidad”.

Anexo: Tabla comparativa de los maestros de capilla

Maestro de capilla	Nombramiento	Fin del magisterio	Duración del magisterio	Salario anual en pesos	Observaciones
Francisco de Cózar	13.12.1558	24.10.1559	c. 11 meses	200 de tepuzque	Su obligación consiste en enseñar a cantar y educar a los mozos de coro.
Pedro Ortiz de Zúñiga	02.01.1562	08.10.1563	1 año y 9 meses	30 de oro de minas	Desde el 24.10.1559, previo a ser nombrado maestro de capilla, recibe 6 pesos de minas anuales por cada mozo de coro, para enseñarles a cantar.
Manuel Rodríguez	15.10.1563	a. 08.01.1566	< 2 años y 2 meses	50 de oro común y 200 ducados de Castilla	El salario se le da por organista, maestro de canto, maestro de los mozos de coro y director en el facistol. Además le dan 30 pesos de oro de minas para pagar la casa donde vive.
Juan de Vitoria	08.01.1566	a. 08.07.1569	< 3 años y 6 meses	200 de oro de minas	
Juan de Carabante	¿08.07.1569?	a. 27.11.1571	¿< 2 años y 2 meses?	270 de oro de minas	El salario consiste en 200 por el magisterio de capilla y 70 por cantor.
Antonio de Vera	21.11.1572	d. 15.05.1573, a. 29.12.1573	> 6 meses, < 1 año y 1 mes	Sin salario 50 de oro de minas	Recibe salario por el curato de Tepeojuma. Al dejar el curato recibe salario por visitador general y, finalmente, retoma su prebenda de canónigo.
Pedro Guerrero	d. 15.05.1573, a. 29.12.¿1573 ó 1574?	a. 08.01.1577	< 3 años y 7 meses	¿?	
Antonio de Vera	08.01.1577	a. 15.08.1577	< 7 meses	100 de tepuzque	Además, recibe prebenda de canónigo.
Melchor de Salazar	15.08.1577	a. 01.10.1577	< 2 meses	100 de tepuzque	
Antonio de Vera	01.10.1577	a. 01.11.1577	< 1 mes	100 de tepuzque	Además, recibe prebenda de canónigo.
Roca	a. 01.11.1577	a. 13.04.1579	¿> 7 meses? < 1 año y 6 meses	200 de oro de minas	
Francisco de Cobarrubias	13.04.1579	a. 14.04.1581	c. 2 años	500 de oro común 450 de oro común 400 de oro común	Las reducciones del salario responden a una disminución de las rentas eclesiásticas.

Maestro de capilla	Nombramiento	Fin del magisterio	Duración del magisterio	Salario anual en pesos	Observaciones
Antonio de Vera	05.01.1582	01.11.1586	4 años y 10 meses	80 de oro de minas 130 de oro de minas	Además, recibe prebenda de canónigo.
Francisco de Cayrós	01.11.1586	¿c. 09.01.1593?	c. 6 años y 1 mes, < 7 años y 10 meses	400 de oro común	
Frutos de Castillo	¿c. 09.01.1593?	c. 16.06.1598	c. 5 años y 6 meses, > 3 años y 9 meses	400 de oro común 550 de oro común	El aumento consiste en 50 pesos por el magisterio de capilla y 100 por corregir los libros de coro.
Francisco de Cayrós	23.06.1598	27.06.1603	5 años	600 de oro común 450 de oro común	Ambos salarios incluyen 400 pesos por cantor. Por tanto, recibe 200 del magisterio de capilla, que se le reducen a 50, por contumacia.
Pedro Bermúdez	27.06.1603	08.04.1604	c. 9 meses	830 de oro común	El salario consiste en 500 pesos del magisterio de capilla, 230 de una capellanía y 100 por la lección a los mozos de coro.
Francisco Alfonso Cabrera	08.04.1604	19.09.1606	c. 2 años y 4 meses	Gratificaciones de 100 de oro de minas	Además, recibe prebenda de racionero, 400 pesos de salario de sochantre, 300 de cantor y 100 por corregir los libros de coro.
Gaspar Fernandes	19.09.1606	a. 18.09.1629	23 años	940 de oro común	El salario incluye 500 del magisterio de capilla, 100 por la lección a los mozos de coro, 300 por organista sustituto y 40 por puntar las chanzonetas.

Fuentes: ACP, LAC 0, 1, 3, 4, 5 y 9; ACP, “15[9]4, Memoria de los salarios...” y “1597 años, Salarios de ministros...”; ACP, Libro de cuentas (“Diezmos 1604-1627”); Archivo del cabildo catedral metropolitano de México, LAC 3, fol. 115; *Ibidem*, Correspondencia de músicos, caja 23, expediente 1.

00.00.0000= día.mes.año

- a. = Antes de
- d. = Después de
- c. = *circa* (alrededor de)
- < = Menos de
- > = Más de

La recepción musical de las óperas de Gioachino Rossini en la ciudad de México (1821-1831)



Joel Almazán Orihuela

Se examinan los estrenos, la aceptación y la asimilación, por parte del medio musical de la ciudad de México, de las óperas de Gioachino Rossini (1792-1868), durante el periodo en que se empezaron a presentar allí, entre 1821 y 1831. El examen de este proceso se hace a partir de los conceptos de apropiación de géneros y estilos, en especial de la tradición europea en la mexicana, lo cual implica revisar conceptos como el clasicismo. Se revisan las visitas de compañías de ópera a México, en especial las anteriores a la de Manuel García en 1827, así como los apoyos gubernamentales a una temporada de ópera en 1831, cuando se presentó la compañía de Fillipo Galli y se consolidó la aceptación de Rossini en la escena de la ciudad de México.

This article examines the first performances, the acceptance and the assimilation of Gioachino Rossini's operas (1792-1868), by the musical milieu of Mexico City during the period when they were first released there, between 1821 and 1831. The study of this process begins with the concepts of appropriation of genres and styles, specially that which involves the influence of the European tradition in the Mexican, which implies a revision of concepts like classicism. A survey is also done of the visits of opera companies in Mexico, specially those preceding Manuel García's in 1827, as well as of the government backings to an opera season in 1831, when Fillipo Galli's company made its performance and the acceptance of Rossini was established in the theatres of Mexico City.

Una mejor comprensión del panorama musical de México durante el siglo XIX podría obtenerse si se siguen detenidamente los procesos históricos que emanan de dos ideas centrales. En primer lugar, al estudiar la apropiación continua de los diversos estilos y géneros musicales en la composición europea, en cada momento histórico y con los matices propios en cuanto a su aceptación, asimilación y reproducción en la sociedad mexicana, independientemente del género musical, de la tradición estética o nacional que representen (e incluidos los repertorios populares). Por otra parte, al contemplar la búsqueda permanente —si bien incipiente o pionera— de elementos propios o autóctonos en la obra musical de autores mexicanos.

El presente artículo explora algunos aspectos que se desprenden de la primera idea expuesta, en relación con la escena operística de la ciudad de México durante la primera década de vida independiente de nuestro país. En particular, quizá este trabajo contribuya a mejorar nuestra actual comprensión de la recepción en México de la obra del compositor italiano

Gioachino Rossini (1792-1868), a través de tres fases sucesivas: estrenos, aceptación y asimilación.

El tema de los procesos de asimilación de modelos compositivos europeos durante la primera mitad del siglo XIX mexicano ha sido poco estudiado, aunque se sabe que marcó de manera importante el rumbo de nuestro destino musical.¹ De particular interés en este periodo es, sin duda, el proceso paulatino de aceptación de la ópera italiana por parte del público y de los músicos y compositores mexicanos, gusto que permeó las aulas de conservatorios así como los ambientes familiares y escenarios operísticos, hasta llegar a su influencia en la programación actual. Quizá se podría presentar el inicio del siglo XIX –con las representaciones de *El filósofo burlado* de Cimarosa y el *Barbero de Sevilla* de Paisiello (1805 y 1806)– como el punto de partida de este proceso, y plantear la culminación de una primera fase hacia la década de 1860, cuando los propios compositores mexicanos ya habían privilegiado la escritura de óperas en italiano, al menos durante tres décadas. Esta primera fase de aceptación de la ópera italiana se vería “culminada” con el éxito de *Ildegonda* de Melesio Morales en Florencia el 6 de enero de 1869, suceso histórico que quizá representaría la cúspide de la asimilación italiana en México.²

A partir del fin de la guerra de Independencia, una de las mayores influencias europeas en los músicos y compositores mexicanos sería la de Rossini. La visita del cantante y compositor español Manuel García (1775-1832), entre junio de 1827 y noviembre de 1828, es un episodio interesante dentro de la consolidación del repertorio operístico en el gusto del público mexicano. Pero el papel que jugó la compañía operística del bajo italiano Filippo Galli (1783-1853), activa en México de 1831 a 1837, fue esencial en el proceso de difusión, aceptación y asimilación de las óperas italianas representadas en ese momento en Europa.³ Gloria Carmona afirma que “el repertorio que en el lapso

¹ Algunos de los trabajos recientes en este sentido incluyen: Mariano Elízaga, *Últimas Variaciones*, ed. y estudio preliminar de Ricardo Miranda, México, Cenidim, 1994; Manuel Antonio del Corral, *Andante con variaciones*, ed. y estudio preliminar de Ricardo Miranda, México, Cenidim, 1998; Eugenio Delgado y Áurea Maya, “Apuntes para un estudio de las canciones para voz y piano de Cenobio Paniagua”, *Heterofonía*, vol. XXXIV, núm. 126, enero-junio de 2002, pp. 9-21.

² Sobre este punto véanse dos trabajos recientes: Eugenio Delgado y Áurea Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Cevallos Paniagua*, México, INBA, Cenidim, 2002, pp. 37-45 y Karl Bellinghausen, *Melesio Morales: catálogo de música*, México, INBA, Cenidim, 2000, particularmente las pp. 18-19 y 36-37.

³ Según Osborne, Galli “fue el más grandioso bajo italiano de su generación”. Galli estrenó ocho papeles principales de óperas de Rossini, entre ellos: Mustafa en *L'italiana in Algeri* (1813) y Assur en *Semiramide* (1823). Véase Richard Osborne, *Rossini*, Boston, Northeastern University Press, 1986, pp. 286-288 y 301.

de seis años consecutivos presentó la compañía [de Galli] consolidó en México la afición y la devoción por la ópera italiana. Su influencia sería de tal manera intensa que [la ópera] constituiría el único género apreciado sin reservas durante el resto del siglo”.⁴

Con el fin de comprender con mayor amplitud la presencia y la importancia de Rossini en México, este artículo presenta, primero, algunos conceptos que nos permitan revalorar las premisas históricas y estéticas con las que observamos la tradición musical italiana decimonónica, y a Rossini en particular. Una segunda sección aborda el estado de la ópera en México entre 1824 y 1826, años previos a la visita de García, para finalmente poder rastrear brevemente el papel que desempeñó el gobierno mexicano en la creación de la compañía de ópera de Galli. Debido a que la historia de esta compañía es un trabajo de investigación aún pendiente, antes que nada parece necesario enmarcar históricamente la vida operística de la capital mexicana, desde la época de la Independencia hasta la fundación de dicha compañía en 1831.⁵

Con el fin de poner en perspectiva ciertas maneras con que la historia ha mirado la música del siglo XIX, el musicólogo alemán Carl Dahlhaus (1928-1989) ha planteado ideas novedosas y formas distintas de comprender la historia de la música europea. De particular importancia es su solicitud de crear una historia musical que incorpore los procesos de recepción: “Cualquier historia de la música que intente reconstruir parte del pasado como una realidad estructural, estética y social, en lugar de simplemente coleccionar obras importantes en un museo imaginario, debe estudiar, además de la historia de la composición, la historia de la recepción” —como plantea en la introducción de su indispensable volumen sobre la música europea del siglo XIX.⁶

⁴ Gloria Carmona, *La música de México, I. Historia*, vol. 3: *Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, p. 25.

⁵ La visita de Manuel García a México no se aborda en el presente artículo debido a que ha sido ampliamente documentada por James Radomski en “Manuel García in Mexico (1827-1828)”, publicado en tres partes en *Inter-American Music Review*, vol. XII, núm. 1, 1991, pp. 119-127; vol. XIII, núm. 1, 1992, pp. 15-20; vol. XIV, núm. 1, 1994, pp. 107-129.

⁶ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trad. del alemán de J. Bradford Robinson, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 2. Véase también su capítulo “Problems in reception history” en *Foundations of Music History*, trad. del alemán de J. B. Robinson, Cambridge University Press, 1983, pp. 150-165.

El reciente fenómeno de la historia de la recepción como parte de la historia musical adquiere una importancia singular en el primer siglo del México independiente. Desde 1821 y hasta bien entrado el siglo XX (en la época nacionalista) —además de la actividad musical generada en entornos populares—, estos cien años de música mexicana de concierto se comprenderían mejor como la suma continua de la recepción de obras compuestas por compositores italianos, franceses y alemanes, entre otros. Esta recepción musical se podría plasmar, cuando menos, desde dos diferentes dimensiones o perspectivas: primero, en cuanto al estreno y las subsecuentes presentaciones de la música europea en México, y después como la posible asimilación del lenguaje europeo en turno por los compositores mexicanos.⁷

En su obra publicada en alemán en 1980, Dahlhaus propone otros cuestionamientos sobre la manera en que observamos la música del siglo decimonónico. El autor afirma que “no se ha descubierto todavía un criterio que nos permita demostrar que el consenso de las clases alemanas educadas de 1830, en lugar de las de 1910 o 1960, es decisivo para un juicio histórico de las obras *Fausto* (1816) o *Jessonda* (1823) de Louis Spohr”.⁸ De forma análoga, podríamos pensar que el juicio estético de los grupos intelectuales del México de 1830 —y de los no intelectuales, ¿por qué no?— nos debería enseñar la forma en que se valoró y asimiló en México *Tancredi* o *La Cenicienta* de Rossini, y no la visión de los críticos musicales mexicanos de 1910 o 1950.

Dahlhaus critica de forma abrumadora nuestro actual acercamiento al siglo romántico. Por ejemplo, observa que el establecimiento gradual del concepto de música absoluta es uno de los procesos históricos claves para comprender la música del siglo XIX. Aproximándose al tema de este artículo, sugiere que “la ópera italiana del siglo XIX representa una cultura musical en su propio derecho estético, que no debe ser medida contra un concepto musical emanado de las sinfonías de Beethoven o los dramas

⁷ Como un ejemplo de la información interesante que nos puede ofrecer este planteamiento tomemos momentáneamente las figuras de Donizetti y Verdi. Para cuando Verdi estrena *Macbeth* en Florencia (1847), ya había estrenado al menos nueve óperas. Hacia 1850, Verdi ya era considerado en Italia como uno de los principales compositores de ópera. En México, sin embargo, se podría decir que fue en la década de 1850 cuando tuvo mayor impacto la obra de Donizetti y Bellini, no la de Verdi. La compañía Maretzek estrenaría en México hacia 1852 cinco obras de Donizetti, entre ellas *Don Pascual* y *La Favorita*. Por otra parte, ninguna de las obras conocidas de Verdi en México hasta entonces incluyen las óperas consagradas del compositor. Por lo tanto, al ver algunas de las obras importantes escritas por compositores mexicanos de dicha década, habría que preguntarse si su ámbito de asimilación (recepción) aún se encontraba bajo la influencia de Donizetti o Verdi, o si incluso se iba más atrás hasta Rossini.

⁸ Dahlhaus, *op. cit.*, 1989, p. 3.

musicales de Wagner”.⁹ La idea actual de que la música debe ser “comprendida” se inició hacia 1800, pero sólo se reafirmó cuando la recepción de Beethoven tuvo un efecto significativo en la historia de la música —efecto que creció sostenidamente a lo largo de los siglos XIX y XX. Según Dahlhaus, “no habría nada qué entender sobre la magia que emanaba de la música de Rossini”; pero “para un oyente que hubiera formado su concepción musical a través de la obra de Beethoven, cualquier música como la de Rossini, que no pide un análisis formal o una interpretación del contenido, [...] era sospechosa de ser vacía y sin significado, nada más que una diversión momentánea”.¹⁰

Si aplicamos estos criterios con el propósito de realizar una valoración más objetiva de la música mexicana del siglo XIX, observaremos que surgen al menos dos problemas en nuestros actuales acercamientos: primero, que hemos pretendido acercarnos con oídos del siglo XX a una música que artística, cultural y estéticamente está bastante lejos de las tendencias nacionalista o vanguardista; y segundo, que se ha juzgado a nuestra música —principalmente producto de la cultura mediterránea (España, Italia y Francia)— con parámetros más bien afines a los códigos de valoración germánicos.

En su introducción al primer volumen sobre las óperas de Verdi, Julian Budden nos recuerda que:

La primera parte de la música italiana del siglo XIX ha recibido hasta ahora una atención muy limitada de los musicólogos, a nivel internacional; y no forma parte, además, de la educación musical del estudiante ordinario, [...] la mayoría de los profesores, con la autoridad de Berlioz, Schumann, Mendelssohn y Wagner para apoyarlos, se han concretado a rechazarla como una era de decadencia en el gusto y en la labor compositiva.¹¹

Budden continúa diciendo que “algunas obras de Rossini, por ejemplo, descienden en línea directa de las óperas napolitanas de la época de Metastasio, utilizando los mismos recursos en la versificación, expresando los mismos ideales, haciendo las mismas concesiones a los intérpretes y públicos, como si el famoso manifiesto de Gluck de 1767 jamás se hubiera escrito”.¹² Habría que aclarar que Rossini, contemporáneo de Beethoven y Schubert, cuya máxima producción se llevó a cabo antes de 1830,

⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 8-11.

¹¹ Julian Budden, *The operas of Verdi*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 3. Prueba de esto es que, inclusive hoy en día, la única ópera de Rossini que ha permanecido de manera regular en el repertorio operístico es el *Barbero de Sevilla*. Asimismo, en los libros de análisis musical, por ejemplo, rara vez se encuentran ejemplos de Rossini, Donizetti y sus contemporáneos italianos.

¹² *Ibid.*

permanece principalmente enraizado en el periodo clásico, pero no en la tradición vienesa a la que comúnmente ligamos a este periodo histórico. Por ello no es una coincidencia que sus obras se presentaran en México junto con las de Cimarosa, Paisiello y Paer. “La ópera italiana se mantuvo con un pie en el siglo XVIII” –afirma Budden–, “ya que el cantante, y no el compositor, era el punto de partida” de la creación artística.¹³

II

¿Cómo era la actividad operística en la capital mexicana durante los años previos a la visita de Manuel García? Algunas fuentes parten del supuesto de que las representaciones de ópera en dicha ciudad habrían sido casi nulas, antes de la llegada del tenor español en 1827. Sin embargo, las compañías de Victorio Rocamora y Andrés del Castillo hicieron una labor crucial para difundir la obra de Rossini en la ciudad de México. Baste decir que entre 1823 y 1827 se estrenaron en México cuatro obras suyas muy importantes: *El barbero de Sevilla* (1823), *La italiana en Argel* (1824), *Tancredi* (1825) y *La Urraca ladrona* (1825).¹⁴

Luis Castillo Ledón, escritor pionero de la musicología mexicana, menciona que:

Es curioso hacer notar que todas las compañías de ópera venidas a México, hasta 1840, habían sido españolas y cantaban las obras en español, aun cuando algunos de sus miembros eran italianos. En 1827 el cuadro del tenor Manuel García fue el primero en cantar las óperas en italiano. Esto levantó grandes protestas en el público, que estaba impuesto a oír las en castellano, e hizo fracasar la temporada. En 31 y 35 Filippo Galli lo acostumbró un tanto a esa innovación, y la compañía italiana que vino el 41 ya triunfó en toda línea.¹⁵

Más allá de los obvios desatinos documentales (es decir, que todas las compañías de ópera llegadas a México hasta 1840 eran españolas, y que Galli estuvo solamente en 1831 y 1835 en México), Castillo Ledón menciona entre líneas un suceso relevante. Por lo menos hasta 1840, los compositores y cantantes italianos, españoles y mexicanos, junto con el público de la capital, habrían tomado parte en un interesante debate público acerca de la pertinencia del castellano o del italiano como el idioma más adecuado para representar óperas en México. Este tema merece una

¹³ Todo un tema de estudio consiste en considerar la asimilación de los lenguajes clásicos italianos en México.

¹⁴ Las fechas entre paréntesis corresponden a las fechas de estreno en México.

¹⁵ Luis Castillo Ledón, *Los mexicanos autores de óperas*, México, Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología (sobretiro del tomo II), 1910, p. 327.

investigación más profunda que tome como punto de partida a los autores poco conocidos, como Esteban Cristiani, el propio García y Lauro Rossi, con sus obras importantes compuestas y presentadas en nuestro país.¹⁶ Alba Herrera y Ogazón no hace mención de la compañía Galli, pero señala la labor de Manuel García y apuntala así –junto con Castillo Ledón– la mitificación de García que más tarde encontraría eco en la visión del español Otto Mayer-Serra:

No es que no se hubieran representado óperas antes de la llegada del gran compositor y cantante español, [...] pero aparte de que el repertorio estuvo entonces determinado en primer lugar por las tonadillas y los intermedios, la representación de estas óperas tuvo un carácter provinciano, y fue realizada con elementos por lo general mediocres y una orquesta precaria. Sólo con García se introdujo el arte vocal del gran género operístico, con su repertorio cosmopolita de obras estandarizadas.¹⁷

Mayer-Serra contribuyó a crear el lugar común de que Manuel García fue el gran iniciador de la ópera italiana en México. Pero después de revisar algunas de las fuentes disponibles entre 1821 y 1840, todo parece indicar que, aunque fue meritoria la labor de García, constituye solamente un eslabón más que une la importante labor realizada –entre otros– por cantantes como Andrés Castillo y su compañía, previa a la visita de García, con la labor titánica que desarrollaría la compañía Galli a lo largo de seis años (1831-1837). García sólo permaneció en México alrededor de 16 meses, pero antes de su actividad ya existían en la capital mexicana cantantes, músicos, empresarios y, sobre todo, un público conocedor que tomaba parte en un debate intenso sobre la situación de la ópera en la ciudad. A la partida de García, la escena operística fue lo suficientemente pobre por cerca de dos años como para que se pueda aseverar que el cantante-compositor español no dejó escuela, y que solamente a partir de la intervención gubernamental, encabezada por Lucas Alamán (1792-1853) al inicio de la década de 1830, se dio un apoyo relevante a la ópera italiana. En cuanto a Rossini, las pocas representaciones que García hizo de sus obras en México no llegaron a constituir el núcleo principal de su aceptación en nuestro país. Es importante precisar que los intereses

¹⁶ A partir de 1840, con el éxito de la ópera italiana se da por hecho que este género debería cantarse en italiano. Sin embargo el debate continuaría a partir de la creación del Conservatorio de música. Véase Gabino F. Bustamante, “Ópera mexicana”, *La armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*, tomo I, año II, núm. 10, 15 de marzo de 1867. (Reimpresión facsimilar: México, Cénidim, 1991.)

¹⁷ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, p. 108. (Reimpresión facsimilar: México, Cénidim, 1996.)

de García en México se inclinaban paralelamente a que se le reconociera como compositor, y no sólo como intérprete.

Pero Manuel García no habría podido, definitivamente, representar óperas en México (en italiano o en español), si no hubiera existido una labor previa muy importante, así como una infraestructura teatral y musical, si bien incipiente o “mediocre”, como sugiere Mayer-Serra. Veamos pues cómo era el panorama operístico de la ciudad de México entre 1821 y 1827, a partir de los anuncios y las reseñas y críticas publicadas en las fuentes históricas de aquellos años.

La primera mención a un suceso operístico del México independiente se remonta al sábado 29 de septiembre de 1821, en la función celebrada a beneficio de la entrada en la ciudad de México del Ejército Trigarante, encabezado por Agustín de Iturbide. En el primer intermedio de la comedia *Las cuatro Sultanas*, el programa anuncia que se cantará una “Marcha patriótica por toda la Compañía de ópera”. Es muy probable que Andrés del Castillo fuera el director de dicha compañía, ya que en el mismo programa el mencionado cantante entonaría un “brindis, con letra análoga a las plausibles actuales circunstancias”.¹⁸

Año y medio después, en *El Águila mexicana* del 26 de mayo de 1823, aparece una crítica a la ópera *Los Gemelos*, inusual por el grado de detalle en los periódicos de la época:

El viernes pasado se compuso el espectáculo todo de la ópera titulada *Los Gemelos*. Lo primero que noté fue el orden defectuoso en que estaba colocada la orquesta. Los italianos, el primero de los pueblos para la música, distribuyen la orquesta formando dos líneas de la manera siguiente: en medio de la primera se coloca el director, y a su derecha el primer violín y los segundos, después las flautas y los clarinetes; a su izquierda la primera trompa, la segunda, los oboes y los fagotes; en la segunda línea están las quintas, los violoncellos, los contrabajos, los platillos y timbales. Lo segundo que advertí fue la ejecución musical: no podré menos de decir que la hermosa ópera no pudo ser más feamente desfigurada. Doña Mariana Gutiérrez es la única de la compañía que pudiera desempeñar bien su papel de canto, siempre que olvidara su método de añadirle adornos tan miserables y de tan pésimo gusto. En efecto, ¿qué cosa hay de más mal gusto que poner unos andrajos al lado de los adornos de lujo? Los trinos empleados fuera de tiempo por la señora Gutiérrez hacen muchas veces su voz poco acorde y aún falsa. Es lástima porque se reconoce en ella instrucción en la música. Si no gesticulase tan acompasadamente con el pañuelo y abanico, no brillarían tanto sus diamantes, pero su acción sería más natural y más fácil. Don Miguel Maya va a buscar los tonos más bien en el cerebro que en la garganta y pecho, de donde proviene que unas veces sean gangosos, otras duros y otras roncós. Don Luciano Cortés es un excelente cómico cuando su comicidad no degenera en farsa de maromero, pero la naturaleza le ha negado todo lo que constituye un cantor. Doña Guadalupe Ramírez desempeñó perfectamente el papel de vieja criada; la parte de canto que le tocó hubiera sido la más agradable

¹⁸ Facsímil del programa reproducido en Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal*, México, 1932, p. 55.

a no haber estado cruelmente acatarrada. [...] Bien pudieran nuestros cantores no darnos más óperas que desfiguran tanto en el estreno que apenas se conocen, limitándose a las tonadillas y otras cortas piezas de canto con que cubren los intermedios de las piezas, y no quitar el interés a estos dramas cortando los actos más interesantes, y entonces podrían agradar más. En vano pretenderán obstinarse, pues la deserción del público les probará que no deben desdenarse de escuchar los consejos de su amigo:

El viejo de las gafas verdes.¹⁹

El elenco de *Los Gemelos*, tan criticado por el “viejo de las gafas verdes”, incluyó entonces a los cantantes Mariana Gutiérrez, Miguel Maya, Luciano Cortés y Guadalupe Ramírez. Es interesante notar la disposición orquestal italiana deseable en esa época, así como corroborar las prácticas cotidianas de agregar adornos a las arias, además del hecho curioso de acortar las óperas de acuerdo con las necesidades del momento, práctica heredada del siglo XVIII.²⁰

A la par de las mencionadas tonadillas y los intermedios, es común en los periódicos de la época encontrar también anuncios de funciones musicales en las cuales números y arias de ópera eran mezclados con obras instrumentales, tales como conciertos, oberturas y ensambles:

El programa para la función del 9 de septiembre de 1823 está así concebido: [...] una sobresaliente obertura; una aria escogida, por la ciudadana Mariana Gutiérrez; un concierto de violín obligado, por el profesor ciudadano Francisco Delgado; aria, por la ciudadana Amada Plata; aria bufa, por el ciudadano Victorio Rocamora; dúo, por los nombrados Mariana Gutiérrez y Rocamora; terceto por Amada Plata, Miguel Maya y Victorio Rocamora.²¹

En *El Águila mexicana* del 13 de septiembre de 1824, “un filarmónico”, con una educación musical bastante notable, hace los siguientes comentarios:

Aunque muchas veces he notado la falta de bajos así en la parte de voces como en la instrumental de las óperas, nunca ha sido más notable que en la de *El tío y la tía*. Para la música vocal creo que por ahora no hay remedio y que el trombón suple bastante, pero hace falta por lo menos otro contrabajo, otro violoncello, dos clarines aunque no sean alternativos los clarinetes y flautas, sino que debe haber primero y segundo en cada cosa, y un octavino... Sea por la figura y longitud del teatro, o por defecto de la acústica, no brilla la orquesta lo que debiera y seguramente se necesitan en ella más instrumentos que en los teatros científicamente contruidos. Manifiesto estas observaciones no por criticar, sino porque sentiría en extremo que por no tener la orquesta el lleno correspondiente, no tuviese el lucimiento que merece la música

¹⁹ Citado en Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante la independencia (1810-1839)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969 (Serie Estudios y Fuentes del Arte en México, XXVIII), p. 69. Véase también Manuel Antonio del Corral, *op. cit.*, pp. 13-16.

²⁰ Véase Philip G. Downs, *Classical Music*, Nueva York, Norton, 1992, particularmente las pp. 83-94.

²¹ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, vol. I, p.185.

del incomparable Rossini. *La italiana en Argel*, que se está preparando, es brillantísima, y perderá mucho en su mérito si le falta algo en la parte instrumental, como sucedió con su sinfonía que se ejecutó no hace mucho ... El rey de Argel está puesto para el primer bufo, que debe ser buen bajo, y debe serlo también el segundo, que hace el papel de Tadeo. Parece que el primero lo desempeñará el señor Castillo, cuya facilidad suplirá la voz gruesa, aunque será difícil si no se la transporta a su cuerda. El único que puede suplir el segundo, que es el señor Rocamora, cuya voz está poco menos que la del Señor Cristiani, aunque se esfuerza como siempre lo ha hecho por complacer al público.²²

De los comentarios del “filarmonico” se desprenden algunas cuestiones. Principalmente, que ya para 1824 la compañía de los cantantes Castillo y Rocamora, así como el compositor Cristiani realizaban una labor de difusión de la ópera italiana que incluía obras de Rossini. No solamente empezaba a ser conocido y apreciado como “incomparable”, sino que algunos críticos conocían tan a fondo las obras como para ser capaces de ofrecer mayores detalles específicos de los personajes así como de la orquestación. Estos comentarios no tendrían mucho sentido si no estuviesen dirigidos a un público, que aunque acostumbrado principalmente a las representaciones teatrales, comenzaba a conocer y apreciar la ópera italiana.

La labor de Rocamora y Andrés del Castillo fue complementada de manera importante por el compositor Esteban Cristiani, autor que, por cierto, ameritaría una revaloración en la historia de la década en cuestión:

El 2 de diciembre [de 1824] fue cantado *El Solitario*, y dice textualmente el programa de esa audición: ‘se ejecutará la grande ópera en tres actos titulada *El Solitario*, cuyo heroico argumento está sacado de la conocida historia de Carlos el Temerario, y la música es original del acreditado Cristiani, compuesta por él en esta capital’. La obra de Cristiani gustó y se repitió con frecuencia en ese año y en el siguiente de 1825 ... Entre las óperas se cantaron *El Califa de Bagdad* y *Ramón y Rosita o la paña negra*.²³

El 8 de marzo de 1825, *El Sol* nos brinda un recuento interesante de la situación de ese momento en cuanto a la escena operística en la capital mexicana. Revela tanto el gusto creciente por la música de Rossini, como la capacidad de crítica:

Tres son las grandes óperas que más han llamado la atención del público: *El Solitario*, *La italiana en Argel* y *El Barbero de Sevilla*. La primera con la música del señor Cristiani y las otras dos del señor Rossini. En cuanto a la composición poética las tres carecen de regularidad y de las demás circunstancias que constituyen esta clase de composición, principal-

²² Citado en Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante la Independencia (1810-1839)*, México, UNAM, 1969, pp. 123-124. Cabe recordar la formación de la Sociedad Filarmonica Mexicana por Mariano Elízaga en 1824. Véase Mariano Elízaga, *op. cit.*, pp. 9-11.

²³ Olavarría, *op. cit.*, p. 198.

mente la primera, cuyo oscuro argumento si es malo en la historieta de donde se ha sacado, es pésimo en la ópera de que hablamos, pues no hay nada en ella que pueda agradarnos ni enternecernos. La música es rimbombante, sin la expresión que corresponde a la situación de los personajes, y aunque los coros son buenos, no dejan de ser cansados por las muchas repeticiones. En *La italiana* y en *El barbero* no hallamos una aria colocada en el momento de la pasión, como la que se nota en *El barbero* de Paisiello, mas en la de aquél reina la profusión y riqueza que caracterizan a Rossini, quien sacrificando al placer de los oídos los goces de la razón, no acomoda el canto a las situaciones correspondientes por carecer de filosofía. Hanme dicho que esto mismo le han notado en la Italia, que él mismo lo confiesa y que se disculpa con que sus composiciones son hechas con precipitación, de manera que no revisa sus manuscritos ... Mas sin embargo Rossini es oído con admiración y entusiasmo debido a la armonía y perfecta concordancia de todo el instrumental.²⁴

Una opinión por demás interesante se ofrece en el mismo periódico en abril de 1826. De manera sobresaliente, el crítico nos ofrece la sugestiva observación de que la sociedad musical mexicana se encontraba un tanto cansada de oír tantas veces *La Italiana*. Un año antes de la llegada de García ya los periódicos se lamentaban de que ciertas arias de esta ópera se cantaban en demasía:

Después vi *La italiana en Argel*, que se ha ejecutado como nunca se había visto ni oído aquí. La lástima es que la mejor cantarina que ha pisado las tablas de México se ocupe de repetir composiciones tan baboseadas y corrompidas que ya no tienen atractivo para el mayor número de concurrentes.²⁵

Sumamente interesante, y hasta profética, es la visión de Florencio Galli, editor de *El Iris*, con relación a la manera en que se aceptaba a Rossini en ese momento:

Lo mejor es sin duda, cuando la armonía se mezcla con el arte en debida proporción. Tales composiciones conservarán siempre su mérito y el aplauso con que fueron coronadas. Sirvan de ejemplo las composiciones de Haydn, Mozart, Cimarosa y otros varios aun más antiguos entre los italianos y alemanes; mientras las de Pleyel, aunque tuvieron grande aceptación por algún tiempo, yacen en un total abandono. *El Iris* con dolor, pero con fundamento, recela que toque igual suerte a Rossini. El artista que se deja arrastrar por la inconstancia del gusto, si bien es capaz de alcanzar grande reputación, nunca la obtendrá duradera.²⁶

El 15 de abril de 1826, el editor de *El Iris* comenta que:

²⁴ Citado en Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 145-146.

²⁵ *El Sol* del 23 de abril de 1826, *ibid.*, p. 186.

²⁶ *El Iris, periódico crítico y literario*, núm. 1 del 4 de febrero de 1826, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1988 (ed. facsimilar), p. 7. En las citas del *Iris* se ha actualizado la ortografía original.



En las noches del sábado y domingo últimos, se ejecutó la ópera de Rossini intitulada *Tancredo*. Apenas habrá quien no conozca algunos trozos de esta bella composición, que regularmente se encuentra adonde quiera que hay un piano.

En ella se presentó por la primera vez la señora Santa Marta en el papel de *Tancredo*. La expectación y el número del concurso igualó a la que escitaron [sic] *Los Templarios*.

La Sra. Santa Marta desempeñó toda la parte cantable con la maestría que se esperaba después de haberla oído en los conciertos y tuvimos el gusto de ver que el público, al concluir la primer aria, la saludó con cuádruple aplauso.

Quisiéramos poder decir lo mismo de su habilidad en la parte de representado y acción, que fue muy inferior a su canto. Mas debemos tener en consideración la turbación indispensable de una señorita que por la primera vez se presenta en la escena, y se ve vestida de hombre delante de un pueblo inmenso. Además, la finura de sus formas, la delicadez de su talle, no podían presentar á los ojos el terrible campeón a quien representaba.²⁷

Es clara la alusión a que en ese momento,²⁸ 1826, el público mexicano ya tocaba y cantaba “donde quiera que había un piano” trozos de *Tancredo*, ópera estrenada en Venecia en 1813. *El Sol* del 6 de mayo de 1826 nos da un recuento de la carrera breve, pero tremendamente exitosa e importante, de la cantante Santa Marta, y de paso, nos resume las óperas conocidas por el público de la ciudad de México hasta esa fecha:

Por lo que al cuadro de ópera toca, dícese que fue grato a aquel público, por entonces poco exigente. La Santa Marta o sea Rita González de Santa Marta, cantó con buen éxito *Tancredo*, *La Italiana en Argel*, *El tío y la tía*, *La travesura*, *El marinerito*, *La peña negra*, *El Secreto*, *El Barbero de Sevilla*, *La Isabela*, *La novia impaciente*, *Adolfo y Clara* y *La Urraca Ladrona*, en que lució mucho Andrés Castillo, y desempeñó la Santa Marta el papel de Pipo.

III

Durante el periodo de noviembre de 1828, en que parte García de México, a julio de 1831, en que arribó la compañía Galli a nuestro país, no existió una compañía fija de ópera en la ciudad de México. Tampoco reflejan los periódicos de la época un clamor colectivo por escuchar este género. Típicos de la época son los anuncios de comedias, bailes y tragedias, acompañados de un dueto o aria de Rossini u otros compositores. El 3 de julio de 1831, por ejemplo, anuncia *El Sol* por la noche, “la comedia refundida en cinco actos: *El Pastelero de Madrigal*. Concluyendo con un cabatina del maestro Rossini que cantará la señora (María) López”.

²⁷ *Ibid.*, pp. 115-116. Esta reseña está firmada por “H”, el escritor José María Heredia, quien había llegado desde Cuba a México en 1825.

²⁸ Olavarría, *op. cit.*, p. 217.

Al observar con detenimiento las confluencias de los acontecimientos políticos entre 1829 y 1831, se podrá corroborar la hipótesis propuesta por Olavarría:

Con ánimo, sin duda, de borrar la impresión dolorosa que la noticia de ese atentado había de causar, con fecha 31 del citado febrero de 1831, el coronel don Manuel de la Barrera publicó una especie de manifiesto relativo a la misión que en 2 de octubre anterior habíanle confiado.²⁹

Desde inicios de octubre de 1830 la Secretaría de Estado del Interior habría tenido noticias del inminente asesinato de Vicente Guerrero (1783-1831). Este gabinete, que encabezaba ideológicamente Lucas Alamán,³⁰ habría contemplado evadir el malestar popular de la ciudad de México a través del mantenimiento oficial de las compañías de teatro y ópera:

Primera Secretaría de Estado. Departamento del Interior.- Sección Segunda- Deseando el Excmo. señor vicepresidente proporcionar a los habitantes de esta capital una compañía de teatro, digna de su ilustración, en los ramos de verso, canto y baile, y bien penetrado de las cualidades que adornan a V.S. para llenar los indicados deseos, ha tenido a bien S.E. comisionarle para que, asociado a los demás individuos que han propuesto hacer algunas anticipaciones, se sirva practicar cuanto sea necesario al efecto, formando y presentando a esta Secretaría el reglamento que V.S. estime conveniente. Dios y Libertad, México, 2 de octubre de 1830. Lucas Alamán. Dirigido al señor coronel don Manuel Barrera.³¹

²⁹ *Ibid.*, p. 262. Con el fin de poner en su contexto político el mencionado “manifiesto” cito parcialmente una síntesis de los sucesos políticos tomada de la *Enciclopedia de México*, p. 1610:

“Se designó Presidente a Vicente Guerrero, tomando posesión el 1 de abril de 1829, y Vicepresidente al Gral. Anastasio Bustamante. Ocurrió la invasión de Barradas y el gobierno logró derrotar a los invasores. Bustamante, que había sido enviado a vigilarlo desde Jalapa, proclamó el plan de la ciudad de ese nombre y desconoció al Gobierno de Guerrero, quien dejó el poder el 16 de diciembre de 1829; a su vez, el congreso declaró que tenía la imposibilidad para gobernar la República. Entonces Guerrero se dirige al Sur, y se lanzó en una nueva guerra civil [...] La guerra se prolongó por todo el año 1830. El gobierno de Bustamante, por medio de su ministro José Antonio Facio, se concertó con el marino genovés Francisco Picaluga para dar muerte a Guerrero. En enero de 1831 Guerrero fue convidado a comer por el genovés a bordo del bergantín El Colombo. Una vez a bordo, Picaluga le prendió, y dándose a la vela se dirigió para Huatulco. Ahí fue entregado al capitán Miguel González [...] un consejo de guerra lo condenó a muerte, fusilándosele en la villa de Cuilapan la mañana del 14 de febrero de 1831”.

³⁰ De acuerdo con Enrique Florescano: “La influencia de Lucas Alamán en el gobierno de Bustamante definió los perfiles del proyecto conservador, mientras que el programa del partido liberal lo hizo público Valentín Gómez Farías a partir de 1833”, *Historia de las historias de la Nación Mexicana*, México, Taurus, 2002, p. 325. Alamán vivió entre 1814 y 1823 en diversas ciudades de Europa, por lo que no habría de extrañar su gusto por la ópera y su influencia directa en la comisión asignada a Barrera.

³¹ Citado en Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 252.

Anastasio Bustamante (1780-1853), al proclamar el Plan de Jalapa, había tomado el gobierno como “Vicepresidente en ejercicio del Supremo Poder Ejecutivo” (del 1o. de enero de 1830 hasta el 14 de agosto de 1832), por lo que Alamán, al hacer mención del señor vicepresidente, se refiere a Bustamante, presidente de facto. En octubre de 1830 Alamán encarga al coronel Barrera la formación de las tres compañías: de teatro, de ópera y de baile. En enero de 1831 es apresado Guerrero y ejecutado el 14 de febrero.³² Manuel de la Barrera anuncia el 13 de febrero, un día antes, que el gobierno federal no escatimaría gastos para crear dichas compañías a un costo elevadísimo, esto en épocas de un gobierno en bancarrota.³³ Aunque resulte irónico, es muy probable que el impulso decisivo para la asimilación de la ópera italiana en nuestro país lo haya gestado el gabinete de Bustamante.

Dice el muy relevante manifiesto del coronel Manuel de la Barrera, en las secciones concernientes al género operístico:

Los gravísimos acontecimientos políticos que han ocupado la atención del Supremo Gobierno, no han impedido que dirigiese un día una ojeada cuidadosa sobre el teatro y notase la extrema decadencia en que se ha precipitado en esta capital, pues la ilustración y buen gusto mexicanos echan de menos una diversión que siempre nos ha sido grata y preferida a los demás espectáculos, y deseo de restablecerla tuvo a bien comisionarme para que procediese a organizarlo en los términos más adecuados y propios para obtener la aprobación y complacencia del público. Inmediatamente se procedió a secundar las miras del Excmo. Señor vicepresidente y se adoptaron los que se creyeron capaces de corresponder mejor para el logro de una empresa tanto más embarazosa y difícil cuanto que no se encontraban en toda la extensión de la República los elementos necesarios para realizar su plan ... Para la formación de las compañías de óperas, ha sido preciso ocurrir a Italia, donde se cultiva con mucho esmero ese arte, y al efecto se comisionó como inteligente al señor Cayetano Paris, para que eligiese y ajustase una dama segunda de música, otra ídem tercera, dos primeros tenores, otro ídem segundo, un bajo cantante, otro ídem segundo, un bufo cómico, otro dicho segundo, un maestro de música compositor y director, y otro ídem de coros, cuyos individuos reunidos a la señora Pellegrini y al señor Benedicto, que se hallan en esta ciudad y al cuerpo de coros que se formará de los jóvenes que gusten aplicarse al canto, y de los que trabajaron en las óperas del señor don Manuel García, compondrán una compañía que espera la empresa merezca la aprobación de los espectadores. También se ha encomendado al mencionado señor Paris la compra de treinta óperas nuevas, siendo veinticuatro bufas y semibufas, y las seis restantes de carácter serio, para que se amenicen con ellas y en alternativa los espectáculos, debiendo esta compañía dar dos funciones cada semana, por ser condición expresa del contrato que se ha hecho ... La orquesta que ha de

³² Al concluir la administración de Bustamante, el gabinete fue acusado, en abril de 1833, por el asesinato de Guerrero. Alamán fue absuelto en 1834 y José Antonio Facio (1790-1836), ministro de guerra y considerado el autor intelectual, huyó a París donde murió.

³³ Véase *Historia General de México*, El Colegio de México, 2002, pp. 533-537 y 551-555. Josefina Zoraida Vázquez, en esta fuente, comenta que la deuda de nuestro país ascendía a 34,329,100 pesos en abril de 1831.

trabajar en la temporada entrante, y que se compone de los más hábiles y acreditados profesores que existen en esta ciudad, está ya contratada y corriente.³⁴

Este documento es muy interesante porque nos revela las intenciones precisas del gobierno de Bustamante con relación a la escena teatral de la ciudad de México, de manera simultánea al fusilamiento de Guerrero. Antes que nada, se reconoce la crisis política que estaba viviendo el país como “grave”. Se muestra además que el teatro, en sus distintas manifestaciones, había sido para la sociedad mexicana una “diversión que siempre ha sido grata y preferida”. En lo que respecta al ramo de la ópera, el Sr. Cayetano Paris quedó entonces comisionado para traer de Italia siete cantantes: tres tenores, dos bajos, dos contraltos (se menciona que la Sra. Pellegrini sería la soprano principal), así como un compositor principal y un director coral, además de comisionar la compra de 30 óperas, de las que 24 serían bufas.

Interesante es también la lista de los miembros de la orquesta, ofrecida en este mismo documento, ya que nos permite confrontarla con la lista de los músicos de la Santa Iglesia Catedral de la Nueva España de abril de 1819.³⁵ Los músicos que aparecen tanto en la lista de 1831 como en la de 1819 están señalados con asteriscos. Al menos seis elementos habrían tocado en ambas orquestas, esto con 12 años de distancia:³⁶

Director	Quirino Aguinaga
Primeros violines	Eduardo Campuzano, Vicente Covarrubias* (segundo violín en 1819), Francisco Garcés, Mateo Velasco*
Segundos violines	José María Miranda, José Loreto Covarrubias*, Siméon Vivían* (listado como violista en 1819), Fernando Covarrubias

³⁴ *El Sol* del 13 de febrero de 1831, citado en Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 258-261.

³⁵ Véase Manuel Antonio del Corral, *op. cit.*, p 17.

³⁶ La familia Covarrubias habría aportado al menos cuatro violinistas en dichas orquestas. Vicente aparece en ambas, José Loreto posiblemente sea el José que aparece en 1819, aunque tal vez sean dos personas distintas; Santiago, quien aparece en 1819, ya no aparece en esta lista. Asimismo, Fernando sólo aparece en la lista de 1831. Es muy posible que a esta familia de cuerdistas pertenezca el compositor Manuel Covarrubias. Véase Joel Almazán Orihuela, “La ópera Reynaldo y Elina”, *Heterofonía*, vol. XXX, núms. 114-115, enero-diciembre, 1996, pp.127-130 y Alma Delia Guerola, “Canciones de salón en Veracruz en el siglo XIX”, *Heterofonía*, vol. XXXIV, núm. 126, enero-junio, 2002, pp. 131-133. La canción *La estrella* de Covarrubias fue editada en el mismo volumen por Alma D. Guerola y Arnoldo Vázquez Díaz, pp. 106-108.

Flautas y clarinetes	Joaquín Salot, Manuel Borja
Oboes	Agustín Villerías, José María Beristáin
Trompas y clarinetes	Manuel Salot, Felipe Lozada, Timoteo Alcuí
Bajos	José María Bustamante*, Rafael Domínguez*
Violonchelo	Ignacio Ocádiz
Violas	Francisco Arévalo, José María Castel
Fagotes	José Manuel Pérez, José María Santillán ³⁷

El 15 de junio siguiente, el coronel-empresario De la Barrera explicaba al público en general la situación del proyecto:

Cuando se propuso el Supremo Gobierno tomar bajo su protección el Teatro de esta capital,³⁸ sacándolo del abatimiento y nulidad a que lo redujeron las oscilaciones políticas que tanto han perjudicado la prosperidad y riqueza de la República, formó el proyecto de que se plantease su organización con toda la extensión, dignidad y decoro que se debe al ilustrado público mexicano. En el prospecto que se repartió con fecha 13 de febrero del presente año, se hizo la manifestación más ingenua, de las disposiciones que había dado para conseguir las compañías de verso, ópera y baile que necesitaba, escribiéndose al efecto al excelentísimo señor don Tomás Murphi, cónsul de nuestra República en Francia, para el envío de varias habilidades de baile. El viaje a Italia del señor Cayetano Paris en solicitud de la Compañía de Opera, es de pública notoriedad, y según noticias debía embarcarse con dirección a esta República, en principios del próximo pasado mayo.³⁹

En julio de 1831 la compañía de Galli llegó a Veracruz. Esta compañía sería responsable de estrenar numerosas óperas italianas en nuestro país. Los seis años de pervivencia de Galli en nuestro país dejarían una secuela muy importante para la historia de la asimilación italiana en nuestra música. Creo que debe profundizarse, en otro espacio y con mayor detalle, en los distintos aspectos de la escena operística mexicana en la década posterior a la estudiada en el presente artículo (1830-1840).

Me ha parecido relevante colocar en una mejor perspectiva, dentro de nuestra historia musical, la escena operística de la capital en los años posteriores a la guerra de Independencia y previos a la visita de Manuel García, así como relevante lo es también identificar el impulso motor para la escena operística que simboliza la figura de Lucas Alamán y el gobierno conservador de Bustamante. Finalmente, me parece que todos los esfuerzos del presente trabajo van encaminados a dilucidar de una manera más precisa y con mayor claridad el papel que desempeñó la música italiana en la formación del lenguaje musical mexicano del siglo XIX.

³⁷ *Ibid.*, p. 269.

³⁸ El teatro al que se hace alusión es el Teatro Principal.

³⁹ Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 267. En este mismo documento se mencionan los costos de los abonos.

Apéndices

1. Estrenos de óperas de Rossini en Italia, en los cuales participó Filippo Galli

- 1811 *La cambiale di matrimonio*
 1812 *L'inganno felice*
 1812 *La pietra del paragone*
 1813 *L'italiana in Algeri*
 1815 *Torvaldo e Dorliska*
 1817 *La gazza ladra*
 1820 *Maometto II*
 1823 *Semiramide*

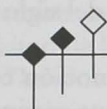
2. Estrenos de óperas de Rossini en Italia, en los cuales participó Manuel García

- 1815 *Elisabetta, regina d'Inghilterra*
 1816 *Il barbiere di Siviglia*

3. Selección de óperas escritas en México en castellano (1823-1836)

Año de representación	Ópera	Autor
1817 ¹	<i>Los Gemelos</i>	Manuel Antonio del Corral
1824	<i>El solitario</i>	Esteban Cristiani
1829	<i>El poeta calculista</i>	Manuel García
1836	<i>Juana Shor</i>	Lauro Rossi

¹ Originalmente escrita en 1816. Véase Manuel Antonio del Corral, *op. cit.*, pp. 14-15.



Romanticismo y contradicción en la obra de Julián Carrillo ¹

Ricardo Miranda

Si bien la historiografía sobre Julián Carrillo ha contribuido a definir su obra musical como vinculada al futuro ante su época, hay más fundamentos para definir a este compositor como romántico, si se parte de un examen más cuidadoso de los procedimientos del compositor, tanto en su música microtonal como en la tonal, y si se toma en cuenta en el concepto de romanticismo al interés de los artistas de este estilo o tendencia por la naturaleza y la organicidad, ambas ideas presentes en toda la música de Carrillo. Sin embargo, al querer obtener sistemas para la música con bases acústicas y no estéticas, Carrillo incurrió en una contradicción con las premisas del romanticismo.

Although the historiographical research on Julián Carrillo has contributed to defining his music as linked to the future in his own time, there are sufficient grounds for describing this composer as a romantic, if one carefully examines Carrillo's procedures, both in his microtonal and tonal music and if one takes into consideration, in the concept of romanticism, the interest of the artists belonging to this tendency, in nature and in organicism, ideas which are both present in Carrillo's work. However, by wanting to obtain systems for music through acoustic and not aesthetic elements, Carrillo fell into contradiction with the premises of romanticism.

Tras revisar los distintos materiales publicados sobre Julián Carrillo en fechas recientes, resulta fácil discernir una convicción común que sólo se refuerza desde perspectivas múltiples y renovadas: Julián Carrillo es una figura central de la historia musical de México y su obra es todavía un campo abierto a la interpretación y a la lectura de distintas indagaciones. Se trata, al mismo tiempo, de un tema paradójico, pues mucha de su música permanece inédita y es material de trabajo sólo accesible a unos cuantos especialistas. Sin embargo, eso no ha sido obstáculo para comenzar a fraguar una nueva visión respecto a la obra de este músico, visión hasta cierto punto reaccionaria, en tanto suele ocuparse de la explicación

¹ Una versión preliminar de este trabajo, bajo el título "Julián Carrillo: a Romantic Search for the Infinite in Music" fue presentada bajo los auspicios de la Universidad Veracruzana en el Congreso *Romanticism and Nationalism in Music* reunido en la Universidad Jónica de Corfú, Grecia, en octubre de 2003.



y justificación de los errores y virtudes que tanto Carrillo como algunos de sus famosos detractores manifestaron en el México del siglo XX a propósito del Sonido 13.²

Prevalece en casi todos los trabajos aludidos una noción común respecto al entendimiento de Carrillo como un músico que se vincula con el futuro: como un artista que forja en sus composiciones microtonales una serie de sonoridades que pertenecen al porvenir. Por ejemplo, José Rafael Calva no dudó en comparar a Carrillo con Moisés: “Así como Moisés sólo vio la Tierra Prometida y ya no pudo entrar en ella, Carrillo permaneció en el umbral del universo sonoro que descubriera”.³ Al término de su periplo discursivo, Calva Pratt reafirma esa visión futurista de Carrillo, quien sentó las bases de un nuevo mundo sonoro para las generaciones futuras. El microtonalismo ha tomado mayor relevancia a partir de la generación de compositores de la escuela de la “Nueva Música” y posteriormente con los microtonos generados electrónicamente, por lo que ha llegado el tiempo en que la figura de Carrillo comience a crecer en el mundo musical.⁴

² Julián Carrillo ha sido tema en diversos trabajos más o menos recientes. Para empezar, hay en *Heterofonía* un sugerente grupo de ensayos que se remontan al de Roman Brotbeck (“Siete fragmentos sobre Carrillo”, *Heterofonía*, 108, enero-junio, 1993, pp. 15-18), y al que se suman los de Luca Conti (“Introducción crítica al ‘Sonido 13’ de Julián Carrillo”, *Heterofonía*, 123, julio-diciembre, 2000, pp. 75-88) y Alejandro Madrid (“Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de Átropa según Julián Carrillo y Carlos Chávez”, *Heterofonía*, 123, julio-diciembre, 2000, pp. 89-111). Otras contribuciones importantes en torno a Carrillo son la publicación de su catálogo por Omar Hernández Hidalgo (*Catálogo integral del archivo Julián Carrillo*, San Luis Potosí, Editorial Ponciano Arriaga, 2000), así como la revisión de las tareas que Carrillo emprendió como director de la Orquesta Sinfónica Nacional durante la era vasconcelista y que ha sido espléndidamente trazada por Leonora Saavedra en su tesis doctoral (*Of Selves and Others: Historiography, Ideology and the Politics of Modern Mexican Music*, University of Pittsburgh, 2001). Al redactar este trabajo también he podido leer la versión revisada del libro de José Rafael Calva Pratt, *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*, que su autor no alcanzó a editar en vida. Aunque la segunda edición de este libro es incierta, el lector interesado puede, al menos, recuperar la primera versión editada por el Cenidim en 1984. Además, autores como el citado Conti han sido impulsores de la difusión de Carrillo allende nuestras fronteras, como lo atestigua su artículo “Il pianeta microtonale de Julián Carrillo. La rivoluzione del ‘Sonido 13’ tra teoria e composizione”, *Sonus-Materiali per la musica moderna e contemporanea*, fasc. 18 a. X (núms. 1-3), Potenza, diciembre, 1998, pp. 65-85. Por último, un largo y revelador “Diálogo con Julián Carrillo” propiciado por Rafael Heliodoro Valle en 1936 fue reimpresso –con una nota introductoria de quien esto escribe– en la revista *Universidad de México*, 613-614, julio-agosto, 2002, pp. 106-115.

³ José Rafael Calva Pratt, *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*, segunda versión, inédita, Washington, 1983, p. 21. Dejo aquí constancia de mi agradecimiento a José Rafael Calva Pratt por su generosidad al haber compartido conmigo esta nueva versión de su trabajo.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

Para Roman Brotbeck, Carrillo también fue un músico del futuro: “México tendría que estar orgulloso de que posee, con la revolución del *Sonido 13*, uno de los rarísimos ejemplos del futurismo fuera de Europa” y hace de “las dos *Sinfonías a Colón* (1925-1926) obras maestras de un modernismo único”.⁵ Paradójicamente, el mismo autor critica la “espan-tosa debilidad de invención de Carrillo”, aunque “examinada de cerca, esta debilidad se torna en una cualidad de fondo que contiene elementos esenciales del futurismo: renunciar al *originalismo* del siglo pasado y concebir distintas estructuras sin valor individual y sin mensaje personal”.⁶ Es decir, quizá a Brotbeck le gusta más la posición “futurista” de Carrillo que su música en sí, lo cual refuerza todavía más la noción historiográfica que nos ocupa: la valoración de Carrillo por sus hallazgos y por su estatus como artista del porvenir, que no por su estética, valoración que Luca Conti parece compartir. Para Conti hay en Carrillo una división que separa dos ámbitos musicales. “Es evidente” –afirma– “que de las obras en estilo romántico compuestas en Leipzig a los primeros trabajos microtonales, hechos en 1925, hay una ruptura clara”.⁷ Asimismo, propone la noción de una “fase dura” del *Sonido 13* que se sitúa entre 1949 y 1965, y no deja de criticar a Otto Mayer-Serra por negar a Carrillo “un arte nuevo y representativo” o a Moreno Rivas por afirmar que las adaptaciones microtonales “destruyen la calidad y riqueza” de los instrumentos convencionales.⁸ Es decir, la crítica historiográfica se fundamenta en la valoración de la música microtonal de Carrillo como su evidente aportación extraordinaria y dicho repertorio se concibe separado y opuesto a las primeras obras de Carrillo, piezas convencionales, plenas de una tonalidad decimonónica y que aparentan dar la razón a Mayer-Serra, pues se inscriben cabalmente dentro de la tradición sinfónica del siglo XIX. De nueva cuenta, es el Carrillo del futuro el que cuenta, razonamiento que Conti reafirma en la

⁵ Roman Brotbeck, “Siete fragmentos sobre Carrillo”, *Heterofonía*, 108, enero-junio, 1993, pp 16 y 17. Brotbeck se refiere a la *1ª Sinfonía Colombia para Grande Orquesta a base de dieciseisavos de tono* (1925) y a la *Segunda Colombia para Grande Orquesta en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono*, obras anotadas por Carrillo en notación numérica. Ignoro si Brotbeck tuvo acceso a grabaciones desconocidas de estas obras o si el examen de las partituras –en la compleja y ajena escritura numérica de Carrillo– le bastó para concluir que se trata de “obras maestras”.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ Luca Conti, “Introducción crítica al ‘Sonido 13’ de Julián Carrillo”, *Heterofonía*, 123, julio-diciembre, 2000, p. 77.

⁸ *Ibid.* p. 78-79n.

conclusión de otro de sus ensayos al subrayar que “el ‘Sonido 13’ es también la crítica más radical efectuada al sistema musical vigente”.⁹

Aunque parcialmente alejado de las posturas hasta aquí esbozadas, Alejandro Madrid también plantea que la obra de Carrillo fue una de las “canciones del futuro” en el México de principios del siglo XX, y escucha el *Preludio a Colón* (1925) como la manifestación de “una ruta diferente para una posible música modernista mexicana”.¹⁰ Si con todo tino Madrid señala que no hay la ruptura aludida por Conti y que “el ‘Sonido 13’ fue fruto de la tradición europea heredada por el compositor mexicano educado en la tradición teleológica, historicista y hegeliana de Alemania”, su lectura no deja de situar a Carrillo como un músico que en una partitura de 1925 deja ver el futuro de su propia producción, aunque permanezca ligado a los procesos tonales que caracterizan a la música decimonónica. Paradójicamente, Madrid también apunta que hay una relación conceptual entre los procedimientos de metamorfosis aplicados por Carrillo en ciertas obras y la unidad temática de sus primeras sinfonías. Estas observaciones son suficientes para contradecir la “ruptura” señalada por Conti y resultan más que bienvenidas al momento de conformar una visión renovada de Carrillo, visión en la que, sin embargo, aun queda por cuestionar la inercia historiográfica que hace de Carrillo un músico del futuro.

II

Lo que sorprende por su ausencia en las distintas indagaciones respecto a Carrillo es el claro señalamiento de que estamos ante un compositor romántico. Quizá las dificultades del término son demasiado complejas para que alguien se arriesgue a utilizarlo, pero de ser así al menos tendríamos una nota aclaratoria similar a la realizada por Carl Dahlhaus, para quien el término romanticismo “utilizado para referirse a toda una era

⁹ Luca Conti, “Il pianeta microtonale de Julián Carrillo. La rivoluzione del ‘Sonido 13’ tra teoria e composizione”, *Sonus-Materiali per la musica moderna e contemporanea*, fascicolo núm. 18, diciembre, 1998, p. 80.

¹⁰ Alejandro Madrid, “Modernismo, futurismo y *kenosis*: las canciones de Átropo según Julián Carrillo y Carlos Chávez”, *Heterofonía*, 123, julio-diciembre, 2000, p. 109. Valga decir que aunque aquí se entiende con claridad, la importación del término “modernista” a un ámbito de cultura hispanoamericana puede ser problemático y confuso, pues como ha sugerido Miriam Vázquez (“Romanticismo Musical en México, ¿imitación o asimilación?”, ponencia presentada en el II Coloquio *Investigación Musical en México*, Universidad Veracruzana, junio de 2004), la generación modernista fue la de los literatos del *fin de siècle* y, por tanto, el término también podría aplicarse con tino y plena contemporaneidad a la música de Villanueva, Castro, Elorduy *et al.*

[...] es un mal desatino: una categoría tomada de la historia de las ideas que carece del suficiente enfoque para ser útil en la historiografía”.¹¹ Se trata, desde luego, de una opinión que no ha impedido a destacados musicólogos utilizar el término para definir un complejo de ideas y características musicales aplicables a ciertos autores decimonónicos. Pero más que adentrarse en advertencias historiográficas, parece que quienes han escrito sobre Carrillo no se detienen a considerar de qué manera la música de este autor puede relacionarse con ese complejo universo ideológico denominado romanticismo. De hecho, ninguno de los autores mencionados lo llama así, salvo para referirse a las primeras obras del autor, como hacen Conti o Calva Pratt quien reconoce un periodo romántico entre 1898 y 1922, cuando Carrillo escribió su Primera Sinfonía para grande orquesta en Re mayor (1901), su Segunda Sinfonía para grande orquesta en Do mayor, opus 7 (1906), su espléndida suite *Los Naranjos* opus 4 (1903), su Sexteto (ca. 1901) y varias obras más, entre las que se cuentan tres óperas: *Osian* (1902), *Matilde* (ca. 1909) y *Xulitl* (1921). A partir de 1922, Calva Pratt propone un “Primer periodo microtonal” que se prolonga hasta 1930 y así sucesivamente, sin voltear la mirada hacia el inicio de la producción artística del músico.¹² Pero quizá muchas de las ideas y acciones de Carrillo posteriores a 1922 puedan comprenderse mejor desde la perspectiva múltiple, contradictoria y compleja del romanticismo y su ideología. En este sentido, definir a Carrillo como un compositor romántico implica, por un lado, sustentar dichos vínculos y, por el otro, trasladar dicha perspectiva más allá de aquel año, o de sus obras historiográficamente reconocidas como románticas. A mi juicio –y a pesar de las advertencias hechas por Dahlhaus– una revisión de ciertos aspectos del romanticismo permite situar a Carrillo de manera coherente y continua en cada uno de los momentos de su vida y deja leer en su obra una manifestación artística que busca renovarse, pero que es ajena a “rupturas” o épocas “duras” y que otorga una mayor cohesión al complejo y a menudo disparatado conjunto de obras teóricas y musicales producidas por Carrillo. De inicio, no parece haber ningún problema en trazar la relación entre Carrillo y la tradición sinfónica del siglo XIX, tradición usualmente de-

¹¹ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 16.

¹² Calva Pratt, *op. cit.*, p. 71. Paradójicamente, lo más importante para Calva Pratt respecto al periodo romántico es la aportación de Carrillo como “piedra angular del sinfonismo mexicano” (p. 66).

nominada “romántica”.¹³ La simple audición de obras como *Los naranjos*, la Primera sinfonía o su Sexteto corrobora que su estética es plenamente acorde al romanticismo europeo, pues el organicismo de su factura —elocuente y felizmente resuelto en *Los naranjos*— y el manejo deliberado de los “parámetros secundarios” en todas las obras mencionadas son dos características muy claras que identifican plenamente a Carrillo con el estilo romántico.¹⁴ Más complejo, en cambio, resulta explicar cómo es que la estética romántica se asoma tras las primeras obras microtonales y cómo se prolonga en la música de Carrillo hasta los últimos años de su carrera, ya en la segunda mitad del siglo XX.

“El arte romántico es un perpetuo devenir que nunca llega a su perfección [...] Sólo él es infinito, sólo él es libre”.¹⁵ Con esta frase, Friedrich Schlegel trataba de sintetizar uno de los aspectos centrales del arte romántico al que dio sustento intelectual junto con su hermano August Wilhelm y con Johann Gottlieb Fichte. En el ámbito particular de la música, la noción de lo infinito habría de transcurrir por diversos senderos en el amplio panorama sonoro del siglo XIX. Y uno de éstos fueron los microtonos, que desde principios del siglo XIX comenzaron a ser explorados por diversos autores. En 1849, Fromental Halévy —famoso por sus óperas en el París decimonónico— escribió su *Prométhée enchaîné*, música incidental para una traducción de Esquilo donde ya utilizó cuartos de tono en las partes de las cuerdas. Además, distintos constructores desde la primera mitad del siglo XIX se adentraron a ensamblar órganos y otros instrumentos que producían microintervalos, tendencia que durante la segunda mitad del siglo XIX se cultivó de forma constante y elocuente.¹⁶ Dados estos antecedentes, resulta difícil leer la búsqueda de microintervalos como un asunto del futuro y no como un tema netamente romántico. Porque más allá de las coincidencias cronológicas, existen las ideológicas. A fin de cuentas, una de las características esenciales del romanticismo fue

¹³ No puede emprenderse aquí una discusión respecto a la pertinencia del término romanticismo aplicado a la música. En todo caso, adopto el término a pesar de las advertencias de Dahlhaus y, al utilizarlo, sigo la estupenda y amplia definición hecha por Isaiah Berlin en su libro de lectura obligada *Las raíces del romanticismo*, edición de Henry Hardy, Barcelona, Taurus, 2000, tanto como la fina sustentación del estilo musical romántico que hace Leonard B. Meyer en *Style and Music, Theory, History and Ideology*, University of Chicago Press, 1989, Parte III, cap. 6, “Romanticism - The Ideology of Elite Egalitarians”, pp. 163 y ss.

¹⁴ Leonard B. Meyer, *op. cit.*, p. 210.

¹⁵ Friedrich Schlegel, citado por Isaiah Berlin en *Las raíces del romanticismo*... p. 164.

¹⁶ Hugh Davis ha incluido dos tablas de órganos y pianos microinterválicos construidos durante el siglo XIX y principios del XX en su artículo “Microtonal instruments” para el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, Londres, Macmillan, 2001, vol. 16, pp. 619 y 620. Ninguno de los instrumentos de Carrillo figura en estas tablas porque fueron construidos después de los ahí consignados.

la de recuperar para el arte su relación con la naturaleza, aspecto que acabó transformándose –dentro de la música– en un organicismo incontrolable. Para el mismo Schlegel, la unidad entre naturaleza, arte y organicismo era evidente: “En las bellas artes, como en la provincia de la naturaleza –la artista suprema– todas las formas genuinas son orgánicas”.¹⁷ De tal suerte, estos dos aspectos –la relación de la música con la naturaleza y la noción de una unidad orgánica y subyacente detrás del arte y el universo– se convirtieron en dos de los aspectos centrales del pensamiento estético de los compositores románticos más importantes. Uno de ellos fue Richard Wagner, quien al explicar su *Kunstwerk der Zukunft* tuvo que escribir ciertas frases cuya ideología no sólo se refiere abiertamente a la naturaleza y al arte, sino que parece resonar con fuerza en los escritos de Carrillo. Por ejemplo, ¿cómo no recordar a Carrillo cuando Wagner proclama que “El arte no será lo que puede y debe ser hasta que deje de encontrar en los errores, perversiones y distorsiones antinaturales de nuestra vida moderna las condiciones de su existencia”?¹⁸ Si el paralelismo con Carrillo no es sorprendente o suficiente, he aquí al propio Wagner citando juntos a los dos grandes héroes de Carrillo, Colón y Beethoven:

Pero si Colón nos enseñó a surcar el océano y a conectar todos los continentes de la tierra; si a través de su descubrimiento el hombre nacional y corto de vista se convirtió en el hombre universal que todo lo ve; así, a través del héroe que surcó hasta sus confines las amplias aguas sin litorales de la música absoluta, se alcanzaron costas no imaginadas que hoy no dividen este mar sino las conectan con la humanidad artística afortunada del futuro. Este héroe es Beethoven.¹⁹

Cualquier compositor que de manera deliberada incorpora a su discurso estético una preocupación por la naturaleza y por la organicidad es, en esencia, un romántico incorregible. Carrillo no sólo encaja perfectamente

¹⁷ Citado en Leonard B. Meyer, *Style and Music...* p. 190.

¹⁸ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, citado en Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, edición revisada, Leo Treitler, editor general, Norton, 1998, p. 1097. Recuérdese, a modo de simple pero elocuente comparación, el título de uno de los libros de Carrillo, *Errores universales en música y física musical* (México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967). Cabe notar que, impulsado por su propio entusiasmo por la música de Carrillo, Jean-Etienne Marie propagó en los años 60 la consabida visión futurista de Carrillo aunada a la gustada imagen de Colón: “La enorme estatura del descubridor de un continente asecha el espíritu visionario del músico”, escribió en 1968 a propósito de *Horizontes* (comentario preliminar a Julián Carrillo, *Horizontes*, París, Jobert, 1968).

¹⁹ *Ibid.*, p. 1102. Recuérdese que Carrillo compuso diversas cadencias para los conciertos para piano de Beethoven y que durante 1923 dirigió las nueve sinfonías en un ciclo que ha sido estudiado por Leonora Savedra por sus conexiones con la ideología de Vasconcelos. Como bien apunta Saavedra (*op. cit.*, pp. 100 y ss.), Beethoven fue uno de los puntos medulares que Carrillo y Vasconcelos compartieron y a cuya difusión destinaron importantes empeños.

dentro de tal descripción, sino que esos dos temas fueron un verdadero *leitmotiv* de su obra y de su trabajo teórico. Con toda la ingenuidad y petulancia de que era capaz, fue a Roma en 1911 –pagado por Justo Sierra– para decirle a los músicos del mundo que la “unidad ideológica y la variedad tonal” que daban nombre a su ponencia, constituían el camino a seguir en la composición musical. Desde luego, cuando Carrillo mismo cuenta cómo fue a proponerle a Justo Sierra el tema de su ponencia, uno no sabe si reírse imaginando la estupefacción del famoso ministro porfiriano de educación ante un discurso que quizá no entendía, pero cuya arrogancia y petulancia eran evidentes, o asombrarse de cómo Carrillo podía ser tan ingenuo –o tan audaz, según se quiera– para poner por escrito lo que en 1911 era, por supuesto, *lingua franca* del quehacer compositivo de Occidente.²⁰ En todo caso, la organicidad de su discurso teórico refleja fielmente su práctica musical y valga reiterar que, más allá de esta discusión, resulta notable constatar su imaginativa solución en obras como la suite *Los naranjos*. Por lo demás, Carrillo dedicó buena parte de su trabajo a la construcción de un sistema teleológico de composición que diera sustento y coherencia a toda su música y que se plasmó en sus *Leyes de metamorfosis musicales* de 1949.

Adentrarse en la relación entre las ideas de Carrillo y su vínculo con la naturaleza implica recorrer una selva de referencias, citas, diatribas y discursos de toda clase. Como afirma Conti, parecería que “a Carrillo le resultaba vergonzoso que la música practicada en todo el mundo estuviera en desacuerdo con las leyes naturales”.²¹ A juzgar por su obra y sus acciones, más que vergonzoso, resultó conveniente, pues la idea de “corregir” los “errores universales” que Carrillo observó en el sistema musical de Occidente fue la llave que le abrió al compositor de Ahualulco una puerta de atracción y polémica constantes, muy útiles a la carrera de

²⁰ “Desde el día que el maestro Jadassohn nos dio en el Conservatorio de Leipzig la primera clase de formas musicales [...] no necesité mayores explicaciones para que quedara en mí la convicción de que las grandes formas clásicas necesitaban una reforma de base, para que fueran en verdad una sola obra en vez de cuatro pequeñas composiciones que se tocan una después de la otra, sin unidad de pensamiento musical”. Con tales palabras sintetizó Carrillo su singular ponencia, donde pasa olímpicamente por alto a compositores como Beethoven, Schumann, Schubert, Liszt, Berlioz y tantos otros que ya desde tiempo antes habían establecido la “unidad de pensamiento musical” a la que alude Carrillo. Julián Carrillo, *Testimonio de una vida*, San Luis Potosí, Comité Organizador San Luis 400, 1992, pp. 159-160. Por cierto, esta anécdota –tantas veces repetida por el propio Carrillo– permite preguntarse qué tan cierto será el “oído prodigioso” que Calva Pratt atribuyó a Carrillo. La pregunta se sustenta al recordar que Carrillo “dirigió” las sinfonías de Beethoven y que lo mismo como director y como violinista habrá escuchado y leído la Quinta sinfonía opus 67 en varias ocasiones, obra paradigmática en lo que a “unidad de pensamiento musical” se refiere.

²¹ Conti, *op. cit.*, p. 123.

todo artista. Con esa premisa condenó a Bach, trazó una delirante línea evolutiva para la música que corría desde la antigua China hasta el México de los años cuarenta y se postuló a sí mismo como el Colón de la música, logro al que, por cierto, quiso dar un matiz de orgullo nacional:

Me explicaré, profundizando en la historia de la música, hasta llegar, retrocediendo, a *lo que no es hipótesis*, a la China de hace 45 siglos. En aquella época, tenía la música sólo cinco sonidos [...] Transcurrieron años y más años, hasta llegar a dos mil [cuando] Terpandro [...] agregó dos cuerdas a la lira para dar las notas “mi” y “si”, sonidos 6 y 7 respectivamente. [...] Correspondió a Roma conquistar el sonido octavo “si bemol” en el siglo XI. Luego siguieron los sonidos 9, 10, 11, y 12. Corresponde pues, a Grecia, la conquista de los sonidos 6 y 7, a Roma los que van del 8 al 12, y a México desde el 13 hasta el infinito. [...] Mejor dicho, México ha conquistado con su revolución del Sonido 13 *el derecho de figurar en la historia de la civilización*, juntamente con Grecia y Roma.²²

Explica Isaiah Berlin que son dos “las bases fundamentales” del romanticismo: la “voluntad ingobernable” y la noción concomitante de que no hay un orden, “una estructura de las cosas”.²³ Al definir la primera de estas categorías, Berlin propone que el romanticismo entendió la creación de valores por encima del conocimiento de los mismos. “El aspecto verdaderamente central de esta visión es, en cierta medida, que nuestro universo es lo que elegimos hacer de él”.²⁴ Respecto a la segunda, subraya la importancia que tuvo en los románticos la idea de que la historia y la naturaleza estaban regidas por fuerzas oscuras e insondables. En Carrillo, estas dos actitudes aparecen juntas al inicio de sus indagaciones microinterválicas y constituyen la virtud más impactante de sus obras escritas en 1925. Carrillo creó una nueva noción de lo válido en términos musicales al escribir sus primeras obras con cuartos de tono. En forma simultánea, la incorporación de nuevos sonidos reveló por sí misma que la estructura tradicional de la música carecía de un orden absolutamente lógico, enteramente natural, y que por tanto existía un mundo de sonidos insondable y subyacente. Esta noción es común a todos los grandes compositores románticos—desde Berlioz hasta Scriabin—y en el caso de Carrillo se convirtió en su *modus operandi*. Sin embargo, la misma construcción de un mundo musical insospechado condujo a Carrillo hacia una posición contradictoria y sin salida pues dedicó buena parte de su tiempo a buscar para la música—es decir, para *su* música— un sistema y un orden que son, en última instancia, ajenos al romanticismo que los inspiró y que acabó por volverse en su contra. Aunque la explicación amplia de esta contradicción

²² Julián Carrillo, entrevista de Rafael Heliodoro Valle [México, 1936], reimpr. en *Universidad de México*, 613-614, julio-agosto, 2002, pp. 108-109. Las cursivas son mías.

²³ Berlin, *op. cit.* pp. 160 y ss.

²⁴ *Op. cit.* p. 160.

latente tras la música de Carrillo no puede emprenderse cabalmente dado el conocimiento parcial que tenemos de su obra, sí puede –al menos– trazarse en líneas generales. Valga repetir lo dicho: al descubrir nuevos sonidos, Carrillo vislumbró una dimensión insospechada por donde la música podía transitar y nada podría ser más elocuente para definir a cualquier músico romántico. Pero parecería que Carrillo contradujo en su discurso teórico otro de los rasgos de la ideología romántica y que no hizo suya la actitud que los románticos tuvieron al cobrar conciencia de lo inútil de cualquier sistematización, tal y como lo expresa Berlin en un párrafo crucial:

Interpretar que las cosas pueden intelectualizarse, o que están sometidas a algún tipo de plan; intentar elaborar un conjunto de reglas o leyes, o una fórmula, son formas de sibirismo, y al fin, una estupidez de carácter suicida. Ésa fue la prédica de los románticos.²⁵

Esa prédica –insisto– no fue entendida por Carrillo y de esta falla pueden derivarse todas las acciones que le valieron tanta enemistad, escarnio y burla. Además, uno de los síntomas más claros de esta contradicción radica en el hecho de que en el centro de sus ideas y propuestas teóricas existe una confusión entre acústica y estética. Tal confusión –que me parece central– tampoco ha sido señalada en la literatura en torno a Carrillo.²⁶ La confusión radica en otorgar al estatus acústico del sonido la misma importancia que al sonido como materia tonal, como *tono*, propiamente dicho.²⁷ Esta diferencia crucial –de la que Carrillo parece no haber tenido conciencia– lo llevó a perderse tras los laberintos acústicos. Porque desde un punto de vista estético, la fuerza de su discurso no tiene nada que ver con la exactitud de las raíces cuadradas que definen los microintervalos, sino con la intención de percibir los microintervalos como tonos, y con la consiguiente ampliación del espacio auditivo: lo que resulta fascinante al escuchar a Carrillo es –para citar a Scrutton– la experiencia de un espacio tonal que se agranda y en el que los movimientos entre un tono y

²⁵ *Op. cit.* p. 162.

²⁶ Sólo me refiero, por supuesto, a los trabajos anteriormente citados o a escritos, aunque el apunte vale para aproximaciones anteriores como las de José Antonio Alcaraz, *En la más honda música de selva*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, tercera serie), 1998, pp. 57 y ss., o Eduardo Blackaller, *La revolución musical de Julián Carrillo*, México, Secretaría de Educación Pública (Cuadernos de lectura popular, serie La honda del espíritu), 1969.

²⁷ En la discusión siguiente hago más las ideas y conceptos de Roger Scrutton en su libro *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, 1997. Para Scrutton, los sonidos y los tonos “que no deben ser concebidos como individuos” suponen, sin embargo, dos dimensiones distintas, acústica una, estética la otra. Lo que escuchamos como música, al escuchar un sonido, es un “objeto intencional de la percepción musical, caracterizado a través de variables (frecuencia, ritmo, melodía, y armonía) que organizan la superficie tonal y perfilan el espacio acusmático” (pp. 78-79.).

otro se alargan y expanden. Carrillo mismo se encargó de subrayar este movimiento, pues el tránsito entre los doce tonos establecidos de la música tonal no cambia, salvo en el detalle de su movimiento: las líneas de su música van siempre de una nota diatónica a otra –convencionales, erróneas, absurdas en términos acústicos si así se les quiere ver– y lo novedoso radica en la audición del detalle microtonal del espacio sonoro. Esta virtud queda de manifiesto al revisar las partituras editadas de Carrillo, en las que, pese a sus intentos por discernir una nueva notación, recurre a la grafía convencional y anota los microintervalos con una indicación suplementaria:

Poco lento

sordina *

pp

sordina

pp

sordina

pp

sordina

pp

Ejemplo 1. *Meditación*
(Edición: Societé des Editions Jobert, París, 1978).

Pero que los microintervalos no encuentren una notación idónea, o que aparezcan necesariamente entre los tonos convencionales de nuestra escala cromática, no significa que sean simples *miconotas* de paso. Someter la música de Carrillo a los principios de una gráfica schenkeriana –como ha hecho Madrid–, si bien revela con claridad que nuestro compositor *no* dejó de pensar en términos tonales, pasa por alto lo más característico del empleo de los microtonos, pues éstos no son un orna-

mento.²⁸ Incluso, si únicamente prolongan ciertas notas estructurales, eso es una cualidad relativamente secundaria, ya que lo importante es que al escucharlos *tonalmente* –es decir, como elementos de un espacio tonal en movimiento– dan a nuestra percepción de ese espacio una precisión y un color enteramente novedosos. Es en este aspecto donde radica la fuerza estética primigenia de la música microtonal de nuestro autor, una fuerza de la que Carrillo parece haber cobrado conciencia particular al concebir una de sus obras más interesantes, *Horizontes* (1947). En esta obra, Carrillo no sólo recurrió a su consabido empleo de microtonos en la forma descrita, sino que adoptó la oposición entre una escritura tonal sin microintervalos –reflejada en las intervenciones de la orquesta– y pasajes *concertatos* para un trío de violín y violonchelo en cuartos y octavos de tono y arpa en dieciseisavos de tono.²⁹ Se trata, pues, de una especie de triple *concerto* barroco en el que los solistas contrastan totalmente su discurso microinterválico, sobreponiéndose a una orquesta con escritura tradicional y, por lo tanto, de una obra en la que Carrillo buscó de otra forma la síntesis entre su discurso tonal y las posibilidades de color y movimiento que los microtonos implican. Esas cualidades se ven particularmente acentuadas en *Horizontes* gracias al consiguiente contraste de texturas –puesto que las intervenciones solistas son *a solo* o con un acompañamiento discreto– y a que los pasajes microinterválicos quedan enmarcados en fuertes *ritornelli* o afirmaciones tonales de la orquesta, construidas sobre armonías de tonos enteros.³⁰ Parecería entonces que tales

²⁸ Madrid (*op. cit.* pp. 98 y 100) afirma: “Observando la superficie de la obra podemos explicar la presencia de microtonos como elementos de ornamentación que tienen la función de prolongar notas centrales de mayor importancia estructural [...] Es evidente que su manejo de los microtonos permanece en la superficie del fenómeno musical de manera similar a la descripción de las disonancias en el nivel superficial de Heinrich Schenker”. Parecería que tal conclusión es inevitable cuando se juntan las nociones schenkerianas con Carrillo. Sólo entiendo que tenga sentido diseccionar el *Preludio a Colón*, despojarlo de sus microintervalos y reducir la obra a su estructura armónica o a un *ursatz* convencional como una forma –un tanto extrema– de mostrar el pensamiento armónico tonal subyacente en Carrillo, no como un análisis que –precisamente– relegaría a un nivel secundario lo que resulta más característico de la música en cuestión. Si acaso, pudiera servir la música microtonal de Carrillo para corroborar –por enésima vez– las limitaciones de un sistema de análisis cada vez más cuestionado como lo es el schenkeriano.

²⁹ El subtítulo de la obra es elocuente: “Preludio para violín en 4os, y 8os de tono; violonchelo en 4os y 8os de tono y Arpa en 16avos de tono, con acompañamiento de Orquesta Sinfónica en tonos y semitonos”. También es interesante advertir que la obra fue escrita “con notación tradicional (para la orquesta), notación microtonal de rayas (para el violín y el violonchelo solistas) y notación numérica (arpa de 16avos)”. Cfr. Omar Hernández, *Catálogo...*, pp. 71-72.

³⁰ Luca Conti (“*Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes*: proceso compositivo y estrategias formales en dos momentos diferentes del Sonido 13 de Julián Carrillo”, *Heterofonía*, 128,

pasajes son una metáfora de la unidad interválica que los solistas dividen en partes insospechadas y que, por tanto, aportan el contraste ideal para capturar el fino trazo del movimiento tonal que generan los microintervalos (ejemplo 2). Pero además, y a reserva de escuchar otras obras que aún no han sido grabadas ni editadas, parecería que la fuerza emotiva y romántica que abre los primeros compases de la Primera Sinfonía de Carrillo (1901) encuentra una resonancia que vuelve a surgir al iniciarse *Horizontes* y que permite –por esta ocasión al menos– una obra de síntesis, una partitura donde Carrillo concilia mediante la simple yuxtaposición las tendencias de su estética romántica con sus indagaciones sonoras, sin contradecirse, sin someter su obra por completo a ninguna de las dos fuerzas. Además, surgen a propósito de la estructura de *Horizontes* dos elementos centrales de la estética romántica que Carrillo hizo suyos. Primero, la alternancia de fragmentos orquestales tonales y pasajes solistas microinterválicos define por sí misma una singular estructura propia, una estructura interna y única como la que denotan algunas de las obras sinfónicas paradigmáticas del romanticismo.³¹ Segundo, una de las características más personales de la música romántica puede advertirse en las transiciones. Para Isaiah Berlin, fue *Wilhelm Meister* de Goethe la obra responsable de mostrar a los románticos las posibilidades de una obra de arte con transiciones abruptas, violentas e inesperadas, llenas de cambio y contraste:

Los románticos admiraban la novela porque era un relato sobre un hombre genial que se había formado a sí mismo [...] pero, incluso más que eso, les agradaba el hecho de que había fuertes transiciones en la novela. De un sobrio fragmento de prosa, de una descripción científica, Goethe pasaba, repentinamente, a pasajes extáticos, poéticos y líricos [...] Estas agudas transiciones de la poesía a la prosa, del éxtasis a las descripciones científicas, les parecían a los románticos un arma maravillosa para hacer estallar y derrocar la realidad.³²

Es *Horizontes* una obra que trastoca la realidad musical sancionada al someter al escucha a esas transiciones que tanto apasionaron a los románticos. El simple arsenal de sonidos y el consiguiente cambio de textura y timbre que se aprecia entre las partes solistas y los *tutti*, rompe con efusividad esa realidad que tanto detestaron los románticos. Jean-Étienne Marie alude a lo anterior cuando alaba en *Horizontes* los contrastes inherentes a la obra:

enero-junio, 2003, pp. 9-32) ha señalado con claridad cómo el marco tonal de *Horizontes* tiene como trasfondo la escala de tonos enteros.

³¹ A mi juicio, la constante oscilación entre pasajes con microintervalos y pasajes orquestales no microinterválicos semeja en su concepción la alternancia solista-ritornelo propia de los conciertos barrocos.

³² Berlin, *Las raíces del romanticismo...*, p. 159.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Horizontes' by Manuel de Falla. The score is for a full orchestra and includes parts for Violin solista, Violonchelo solista, Arpa en 1/16 tono, Cuerno inglés, Arpa, and Violonchelos divisi. The tempo is marked 'Lentissimo' and the mood is 'sourdine'. The arpa part has a specific tuning: 16 8 0 8 and 0 8 16 8, with the instruction 'comme un rouleur loistaine'. The string parts are marked 'ppp'.

Ejemplo 2. *Horizontes* (fragmento). Nótese la yuxtaposición microtonal de los solistas con la línea del bajo en tonos enteros.

En los pasajes en cuartos de tono, [Carrillo] se sabe en mares conocidos y su lirismo se expande libremente, pero más allá, en los $1/3$ y $1/16$ de tono le adivinamos escuchando el horizonte, en una espera y angustia severas que ceden de golpe a las nubes de gloria y a la embriaguez del explorador cuando descubre paisajes desconocidos.³³

Si la metáfora de Wagner respecto a Beethoven es elocuente y válida, puede afirmarse que Carrillo también navegó las aguas de la llamada *música absoluta*. Y quizá *Horizontes* sea una de sus bitácoras más afortunadas, la última gran obra del romanticismo musical de Occidente en virtud de las posibilidades sonoras que reúne y revela. Y no estaría de más recordar que tras este aspecto subyace una crítica historiográfica de relevancia: la historia del romanticismo musical europeo ha olvidado, como siempre, voltear la mirada a otras latitudes y es, por tanto, una historia incompleta; una historia que a propósito de la música del siglo XIX y del romanticismo encuentra en la música de Carrillo una manifestación original, importante y singular que todavía no se ha aquilatado cabalmente.

³³ Jean-Etienne Marie, nota preliminar a la edición de *Horizontes*, París, Jobert, 1968.

Nocturno en Sol:
relaciones musicales en los cuentos
de Rubén M. Campos



Armando Gómez Rivas

El escritor Rubén M. Campos (1871-1945) se valió de su profundo conocimiento de la música para establecer relaciones muy precisas entre sus cuentos y las referencias musicales que en ellos se hacían, en lo cual se advierte una actitud representativa de los escritores modernistas. El texto examina estas relaciones musicales, sobre todo, en cuentos como *El cascabel al gato*, *Cuento de Abril*, *El entierro de la Sardina* y, sobre todo, *Nocturno en Sol*, *Chopin*, cuya trama se asocia con precisión al *Nocturno op. 37* núm. 2 en Sol Mayor de Frédéric Chopin (1810-1849).

The writer, Rubén M. Campos (1871-1945) used his deep knowledge of music for establishing very precise relationships between his stories and the musical references there employed, trait in which one can see an attitude common to modernist writers. This article examines these musical relationships, specially in the stories El cascabel al gato, Cuento de Abril, El entierro de la Sardina, and above all, Nocturno en Sol, Chopin, the plot of which is closely associated with Frédéric Chopin's (1810-1849) Nocturne op. 37 in G major.

La influencia del simbolismo francés y la propagación de un sofisticado culto hacia la música y la figura de Frédéric Chopin (1810-1849) en México, que propiciaron el enfrentamiento artístico entre los partidarios de la corriente operística italiana encabezada por Melesio Morales (1838-1908) y el llamado grupo de los seis,¹ constituyen algunos de los componentes más significativos en la producción poético-musical de Rubén M. Campos (1871-1945) durante el periodo que se vinculó con la pléyade artístico-intelectual de la *Revista Moderna*. El presente ensayo está dirigido a mostrar las relaciones musicales en el género literario del cuento que, dentro de la vasta producción del escritor guanajuatense, traspone la cita de tradiciones musicales populares para incorporar en su narrativa, como partidario del modernismo, la expresión de “una actitud vital de

¹ Jesús C. Romero, *Chopin en México*, México, Imprenta Universitaria, 1950, pp. 22-25, menciona que el grupo de los seis, partidario de la música francesa, estaba conformado por Gustavo E. Campa, Juan Hernández Acevedo, Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses e Ignacio Quesadas.

superrefinamiento y hastío...”,² que denota un profundo conocimiento del repertorio chopiniano.

Preliminares

El domingo 8 de enero de 1893 se publicaron los poemas *Misa Negra* de José Juan Tablada (1871-1945) y *Preludio* de Balbino Dávalos (1866-1951) en el diario *El País*,³ mismos que ayudaron a consolidar el surgimiento de la *Revista Moderna* (1898), principal órgano de difusión del movimiento modernista en México.

De forma por demás simple y sin ninguna alusión ideológica, el *Preludio* de Dávalos, fechado el 5 de enero de 1893, incluyó la dedicatoria, “A la Revista Moderna”, hecho que lo convierte en la primera utilización pública del término, cinco años antes de su fundación.⁴ Por su parte *Misa Negra* provocó un “verdadero escándalo... y no bien circuló cuando comenzaron a llegar las protestas airadas rebosando indignación y escándalo”,⁵ pues originó una “Importante aclaración” del director del periódico, Jesús M. Rábago, dentro de la sección de “Sucesos varios”:

El número del domingo próximo pasado lo dejamos en la parte literaria bajo la dirección exclusiva del Sr. José Juan Tablada, redactor de *El País*. La escuela seguida por él es seguramente moderna, artística y de un sabor exótico y profundamente original; pero no la creemos adaptable al medio social de México, y la suprimimos muy especialmente si ella afecta las preocupaciones de las mayorías para quienes escribimos...

El País es un periódico serio, que... pretende ocuparse de los asuntos que de alguna manera interesen a los diversos círculos sociales, sin halagar las pasiones bastardas, ni dar pábulo a la maledicencia callejera.⁶

El intento de censura que atacó la creación modernista de Tablada, por la publicación del erótico poema dentro de *El País*, no es evidente, ya que el poeta prosiguió su labor creativa de forma regular en la “fugaz vida”

² Marisela Rodríguez, *Julio Ruelas, una obra en el límite del hastío*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, pp. 14-15.

³ Ambos poemas se encuentran en *El País*, tomo I, núm. 7, p. 1, y aparecen citados por Héctor Valdés en el “Estudio Introdutorio” a la edición facsimilar de: *Revista Moderna, Arte y Ciencia*, México, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. XX-XXIII.

⁴ Héctor Valdés, *op. cit.*, p. XX.

⁵ José Juan Tablada, *La feria de la vida*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 298.

⁶ *El País*, viernes 13 de enero de 1893, tomo I, núm. 9, p. 3.

del diario.⁷ Sin embargo, la agresión del director propició la aparición de una carta publicada –en el mismo periódico– el 15 de enero de 1893, bajo el título de “Cuestión Literaria, Decadentismo”.

Con dedicatoria para sus colaboradores dentro del periódico, Tablada describió en esta carta las características del movimiento y convocó al surgimiento de la *Revista Moderna*:

... la escuela del *Decadentismo*... consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, como un poder para sentir *lo supra sensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados...

...si la *Revista Moderna* fue antes un proyecto, es hoy un hecho, y que su publicación se verá realizada en breves días.⁸

Los breves días a los que hace referencia el poeta en su carta abierta fueron en realidad años, pues la revista no vio la luz hasta el mes de julio de 1898. El fundador de la publicación, que en su primera época llevó el nombre de *Revista Moderna, arte y ciencia*, fue Bernardo Couto Castillo (1880-1901), “heredero de un nombre ilustre en los anales de la cultura mexicana,... de cabellos floridos sobre su rostro imberbe,... frisaba en los veinte años, ...[tenía] un incurable tedio de vivir... [y] era el único pasional, o por lo menos el único que alardeaba de ser pasional.”⁹ Una vez publicado el primer número de la *Revista Moderna*, que no circuló por los adeudos con el impresor, Jesús E. Valenzuela (1856-1911) aceptó la invitación del joven poeta Couto Castillo para dirigirla: “pagó la edición detenida en la imprenta, la hizo circular regalando los ejemplares a todos los amigos que hallaba en el bar para que fuera conocida: y sin vacilar decidió que fuera... ilustrada por Julio Ruelas”.¹⁰

Con la capacidad de convocar a los poetas, músicos y artistas plásticos más importantes de la generación, Jesús E. Valenzuela, “...ser extraño, caballeresco y magnífico,... del que desbordaba una cabellera rizada en completo desorden”,¹¹ se convirtió en el intermediario de los innovadores artistas reunidos en torno a la *Revista Moderna*. Transformó la vida

⁷ El último ejemplar que se conserva en la Hemeroteca Nacional es la entrega del 19 de febrero de 1893 y, como lo plantea Héctor Valdés (*op. cit.*, p. XXIV), es probable que fuera el fin de su publicación.

⁸ José Juan Tablada, “Cuestión literaria, Decadentismo”, *El País*, tomo I, núm. 11, sábado 15 de enero de 1893, p. 2.

⁹ Rubén M. Campos, *El Bar, La vida literaria de México en 1900*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 38 y 201.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹ *Ibid.*, pp. 38-39 y 43.

de sus colaboradores y amigos a través de íntimas reuniones en las que se desplegaban, abiertamente, las tendencias intelectuales del decadentismo. Además, como mediador del grupo idealista, llegó a ser el único a quien todos respetaban, pues “al verlo, se sentía la satisfacción de florecer en plenitud con él, junto a él, al lado de él.”¹²

Los principales colaboradores en torno a Valenzuela —seres inquietos, moradores de la actividad nocturna, amantes de la vida bohemia y, en su mayoría, incondicionales partidarios del movimiento modernista que les permitía mantenerse al margen de la hipócrita sociedad de la época— fueron Balbino Dávalos, Rafael Delgado (1853-1914), Rubén M. Campos, Alberto Leduc (1867-1908), José Juan Tablada, Francisco Olaguíbel (1874-1924), Manuel José Othón (1858-1906), Julio Ruelas (1870-1907) y Jesús Urueta (1867-1920).

Rubén M. Campos, único escritor que colaboró de forma continua en la publicación de trabajos musicográficos dentro de la *Revista Moderna*, inició su obra literaria en la ciudad de México el 13 de enero de 1895 con la publicación de *La zamacueca* en *El Demócrata*, “Diario de Combate” dirigido por José Ferrel (1865-1954). En este periódico, Campos se abrió camino en el medio artístico con la realización de artículos diversos que incluyen: poesía —*Nocturnos tropicales*—,¹³ memorias —Ramón España, Juárez, Hidalgo—,¹⁴ crítica cultural —“Chopin”, “El concierto del Conservatorio”—,¹⁵ narrativa breve —*El cascabel al gato*, *Orientales*—¹⁶ y nota policiaca. Sin embargo, es como integrante de la generación de artistas vinculados con la *Revista Moderna* que publica la mayor parte de su narrativa cuentística, en la que muestra una sólida y refinada escritura de aspectos relacionados con la música.

¹² *Ibid.*, p. 43.

¹³ Rubén M. Campos, “*Nocturnos tropicales. Canción de la Sabana*”, *El Demócrata*, 20 de enero de 1895, p.1; “*Nocturnos tropicales. ¡Dies Irae!*”, *El Demócrata*, 3 de febrero de 1895, p. 2; “*Nocturnos tropicales. Ricordati*”, *El Demócrata*, 17 de marzo de 1895, p.1. *et al.*

¹⁴ Rubén M. Campos, “Ramón España”, *El Demócrata*, 4 de julio de 1895, p. 2; “Juárez”, *El Demócrata*, 18 de julio de 1895, p. 1; “Hidalgo”, *El Demócrata*, 30 de julio de 1895, p. 1.

¹⁵ Rubén M. Campos, “Chopin”, *El Demócrata*, 25 de agosto de 1895, p. 1; “El concierto del Conservatorio”, *El Demócrata*, 16 de enero de 1896, p. 2.

¹⁶ Rubén M. Campos, “*El cascabel del gato*”, *El Demócrata*, 27 de enero de 1895, p. 1; “*Orientales: Tifón, Danza de bayaderas, Odalisca, Los ibis*”, *El Demócrata*, 22 de septiembre de 1895, pp. 2-3.

Clarasuro hacia el hastío

La primera descripción narrativa relacionada con episodios musicales, y también la más simple, se encuentra en *El cascabel al gato* (1895),¹⁷ relato costumbrista que se relaciona con una fiesta patronal y que se publicó por primera vez en el diario *El Demócrata*. Rubén M. Campos utiliza como detonador de la historia el ambiente sonoro producido por los tambozazos de una banda de pueblo que sorprenden a un grupo de niños en una clase de aritmética y que motivan la insurrección para suspender las labores escolares. En el desenlace, un niño se sacrifica para obtener la autorización del cese de clases, mientras se oye el glorioso ritmo de paso doble en la música.

Los aspectos musicales se describen en forma superficial y poco relevante; sin embargo, la trama se desenvuelve a través de tradiciones musicales como la conformación de una banda de pueblo, la afinación de los instrumentos y la ansiedad con que se integra una rueda para dar inicio a la marcha. De acuerdo con Serge I. Zaitseff, "...después de su llegada a la ciudad de México... a partir de 1895, se observa que... se combinan temas paisajistas y amorosos..."¹⁸ en la producción literaria de Campos. Si bien esta aseveración se aplica al cuento anterior —de manufactura temprana— que carece de la influencia del círculo intelectual asociado con la modernidad y la decadencia, desde el punto de vista musicológico la escritura temprana que explota temas de carácter provincial, que en una primera lectura sería de poco contenido, permite identificar la importancia y el valor de las costumbres populares que, como sustancia vital de originalidad y nostalgia, llevarían a Campos, en décadas posteriores, a recolectar y reseñar aspectos de la tradición nacional en los libros: *El folklore y la música mexicana* (1928) y *El folklore musical de las ciudades* (1930).¹⁹

Una relación más estrecha con el efecto producido por las sonoridades musicales y su representación simbólica, se presenta en la narración *Cuento de Abril* (1901).²⁰ En este cuento, el autor muestra características

¹⁷ Rubén M. Campos, *Cuentos Completos, 1895-1915*, Serge I. Zaitseff, recopilador, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998 (Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie), pp. 17-20.

¹⁸ Serge I. Zaitseff, prólogo a *El Bar* de Campos, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ La relación entre las canciones populares arregladas por Rubén M. Campos y la influencia de la música romántica europea constituye una parte del trabajo que realiza el autor del presente artículo como parte de su tesis de maestría en musicología por parte de la Universidad Veracruzana.

²⁰ Rubén M. Campos, "Cuento de Abril", *Revista Moderna*, segunda quincena de mayo de 1901, pp. 154-155.

que “aluden a sus ideales artísticos, cuyas raíces remontan a la antigua Grecia y a Roma, así como a la Francia de los parnasianos...”²¹

...se oyó una música melodiosa de gorjear de pájaros, una música deleitosa que hubiera arrobado a Stephen Heller, que parecía escapada del clavicordio de Boccherini y se esparcía por los huequillos de los ribazos, por los resonantes alcores en busca de la ninfa Eco: era una parvada de siringas y plagiavulos asidos a los labios de pequeños faunos salvajes... La polifonía de su música áulica no era ritmada, pero como la música de las aves, era de una vaguedad embelesadora y hacía soñar a la reina...

¡Y el ensueño de la música purísima de los caramillos se mecía en el viento, encarnando la poesía de las cosas vivientes en el alma de las flautas... La música de las siringas también pasó en un vuelo; también los pequeños faunos capricornios se dispersaron dando cabriolas, porque la reina Mab oía sin oír la canción alada, oía sin oír el murmurio de agua corriente de las notas y escuchaba otra música sin nombre, la música de los sueños sumisos a su imperio...Y aquella música sin nombre musitaba en su alma una balada plañidera, mesta, como el surcar de las palomas torcaces, y la canción era de amor y la flébil canción era de amor...

El 15 de octubre de 1919, Rubén M. Campos realizó una traducción del fragmento final de las *Memorias inéditas* escritas por el pianista y compositor Stephen Heller (1813-1888) para la *Revista Musical de México*. Este trabajo incluyó una nota al pie de página que menciona la admiración que sentía por este poeta del piano “de quien hoy ya nadie se acuerda” y que revolucionó el arte musical junto con Berlioz, Chopin y Liszt.²² De forma similar, el *Cuento de abril* permite intuir la influencia que ejerció el movimiento literario francés en la escritura del poeta, lo que se vuelve evidente en las críticas y reseñas musicales que dedicó a la interpretación de las obras del pianista polaco, al estreno de las composiciones de Hector Berlioz (1803-1869) en la capital mexicana y a la presentación de artistas vinculados con la escuela chopiniana, entre los múltiples artículos que publicó en la *Revista Moderna* y en los principales diarios de la ciudad.

En *El entierro de la Sardina* (1902),²³ cuento realista con sabor mexicano, Campos incorpora elementos mexicanos a la descripción del ambiente bohemio de un baile, en el que la música de Felipe Villanueva (1862-1893) se interpreta en una fiesta para integrar un contrapunto entre los sonidos

²¹ Zäitzeff, prólogo a *El Bar...*, *op. cit.*, p. 10.

²² Rubén M. Campos, nota a la traducción de “Una visita a Kalkbrenner”, *Revista Musical de México*, tomo I, núm. 6, México, reproducción facsimilar del CENIDIM, 1991, p. 11.

²³ Rubén M. Campos, “*El entierro de la sardina*”, *Revista Moderna*, primera quincena de abril de 1902, pp. 101-104.

melodiosos e inspirados del artista febril y el ruido de la gente que dialoga en el salón, de forma similar al género de la melopeya:²⁴

...[el baile] estaba en todo su esplendor. La orquesta rompió dos danzas compuestas por Villanueva en aquel Carnaval memorable, *Venus y Cupido*, y una ola de alegría insólita, una ola desbordante de placer, una ola avasalladora de júbilo inundó la sala en plena orgía. ...el coro de risas sonoras y frases impúdicas melopeyaba el ritmo sensual de las danzas creadas por un artista apasionado, y la juventud eterizaba el ambiente caldeado... ¡Al golpear de los timbales que llevaban el ritmo del ballet criollo, se unía la salva de los taponazos de la champaña descorchada, y el *gluglú* de la risa loca de las botellas que vaciaban su vientre, armonizaba con las carcajadas cascabeleantes de las hechiceras...

Dentro de la narrativa breve, el ejemplo más interesante desde el punto de vista musical –y que muestra el amplio conocimiento del autor en la materia– es el *Nocturno en Sol, Chopin* (1901).²⁵ En este cuento, el autor nos envuelve en un romántico y apasionado adulterio entre Ana –“¡Flor de sensualidad, deleitosa hembra de amor, copa henchida de elixir...”– y el pianista Hjalmar Waleski: “Eslavo y artista, de brumosas pupilas azules, de complexión gimnástica, ... pulquérrimo y desaliñado a la vez, pues su barba y cabellos crespos y rubios crecían copiosamente... vástago errante de Varsovia...”.²⁶

Después de un desenlace trágico en el que los amantes son descubiertos *infraganti*, la encantadora Ana recuerda, como un lamento, el inquieto episodio de su vida y lo asocia con el Nocturno Op. 37 núm. 2 en Sol Mayor (1839) de Frédéric Chopin:

Ana entreabrió de pronto los ojos tenebrosos y radiantes, ojerosa y febril tras breve soñolencia, y fijó su mirada errante en un punto vago, con la expresión de quien despierta a escuchar. Era, en verdad, un preludio que surgía de un piano como un gorjeo de pájaro; un preludio improvisado por una imaginación de artista... un preludio que convidaba a oír lo que siguiera a tan fugaz y bello *impromptu*, y un instante después el nocturno en sol de Chopin, el nocturno eterno, la divinísima *rêverie* doliente hacía flotar hasta los astros su cauda mecedora, su arrullador vaivén de *berceuse* con que un alma enamorada durmiera a otra alma enferma –es, ciertamente, ese nocturno el que escribió Chopin para arrullar a su bienamada enferma– y desgranaba en la noche estrellada su constelación de notas, semejantes a murmurio de pesares en el intento cromático bordado de terceras y sextas...

²⁴ El término melopeya se refiere a un género poético-musical de moda en el siglo XIX, en el cual se declama un texto sobre un acompañamiento instrumental. Para evidencias de su presencia en México, cf. Emilio Casco Centeno, “Una incursión en las canciones de Julio Ituarte”, *Heterofonía*, núm. 126, México, CENIDIM, enero-junio de 2002, p. 52.

²⁵ Rubén M. Campos, “Nocturno en sol”, *Revista Moderna*, primera quincena de diciembre de 1901, pp. 368-370.

²⁶ *Ibid.*

El relato, de cuidadosa manufactura romántica representada por los ambientes y el drástico desenlace, describe poéticamente las características del tema principal del Nocturno de Chopin de la siguiente manera: un acompañamiento continuo que evoca una canción de cuna dolorosa y etérea, escrito en forma arpegiada y constante, sobre el que se impone una melodía abundante, construida principalmente de intervalos de tercera y sexta, con notas de paso cromáticas que simbolizan una constelación que susurra (ejemplo 1).



Ejemplo 1. Nocturno núm. 2, Op. 37 de Frédéric Chopin, cc. 1-8.

A Hjalmar Waleski, pianista de extraordinaria sensibilidad, se le lleva como maestro al palacio de Ana, donde cae seducido por “un beso que duró una noche..., la música ardiente, arrulladora, celestialmente triste, el nocturno en sol acarició su despertar con su queja enamorada...”.²⁷ El poeta evoca el episodio narrado y menciona que el Nocturno entraba en una sección de ritornelo con carácter sublime y pastoral, que se estructura a partir de una melodía glosada que modula sobre la séptima menor.

La referencia estructural descrita por Rubén M. Campos para simbolizar el romántico despertar en los brazos del amor, presenta una estrecha relación con la partitura escrita por el pianista polaco, ya que a partir del c. 28 se inicia una sección de contraste construida con una melodía de ritmo estable en cuartos y octavos de carácter pastoral y arrullador, que tiene la característica de modular mediante acordes de dominante a las tonalidades de do mayor, mi mayor, fa sostenido menor, la bemol menor, si bemol

²⁷ R. M. Campos, *Ibid.*, pp. 368-370.

mayor y re mayor, las cuales se vinculan con las progresiones melódicas reiterativas, construidas a partir del intervalo de séptima (ejemplo 2).

The image displays five systems of musical notation for piano accompaniment, each illustrating a specific chord progression. The systems are labeled as follows:

- System 1: I do mayor
- System 2: I mi mayor
- System 3: I fa# menor
- System 4: I lab menor
- System 5: I si b mayor

Each system shows a sequence of chords in the bass line, with the right hand playing a melodic line. The chords are indicated by letters (I) and notes (do, mi, fa#, lab, si b) in the bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 2. Nocturno n.º 2, Op. 37 de Frédéric Chopin, cc. 28-69.

Mientras la música orgiástica del “varsoviano genio, que traducida espasmodiosa [*sic*] y subjetiva por el apasionado Hjalmar” embriagaba de amor a Ana –quien dormía en brazos del pianista–, el esposo irrumpió en la habitación con un séquito invitado a contemplar el adulterio. El Nocturno lo notaba, había vuelto al primer motivo que repetía acremente y con gran excitación la frase inicial que modulaba con arrebató en el registro agudo del piano. En los cc. 69-84, el tema inicial se re-expone en

forma abreviada para dirigirse al registro agudo del piano que advierte –con mayor tensión en la melodía cromática– simultáneamente la pasión del primer encuentro, el amor, el recuerdo de los amantes y el fatal desenlace, en una poética descripción musical (ejemplo 3).

Ejemplo 3. Nocturno núm. 2, Op. 37 de Frédéric Chopin, cc. 69-84.

Las risas siniestras, “como las de las Walkirias”, al descubrir el adulterio, son representadas en “el nocturno en sol... [que] hacía soñar con sus terceras y sextas en una risa desgarradora... despechada... torturante”.²⁸ Hjalmar, “soberbio galán de ópera”, estaba dispuesto a enfrentarse con un puñal a sus enemigos, pero... lo llevarían a prisión y arrastraría a su

²⁸ R. M. Campos, *Ibid.*, pp. 368-370.

amada a la desdicha, así que “súbito y centellante, se hundió la daga en el corazón” con la idea de salvar a su querida Ana. Al final de la historia, la esposa infiel queda expulsada del castillo y transformada, en la amante descubierta, es adoptada en un lupanar donde termina sus días moribunda, presa del recuerdo del amor.

Como epílogo del relato, Campos muestra un magistral dominio del discurso poético, al que asocia de forma simbólica con el lenguaje musical:

El nocturno en sol se había detenido en la frase rota en séptima disminuida, y tras el descanso del calderón, se querellaba en un último lamento y virgiliano y doliente, plañideramente triste, de una poesía infinita de amor y de muerte, y aquel final gemebundo parecía decir a Ana agonizante: “...¡yo soy el dolor hecho arte!... ¡la encarnación ideal de un alma demasiado inmensa, demasiado luminosa, incomprensible para organismos deleznable!... ¡soy la muerte hecha música, el amor hecho música, el placer y el hastío hechos música adormidera de sueños imposibles... de ardientes delirios sin nombre!...”²⁹ (ejemplo 4)



Ejemplo 4. Nocturno núm. 2, Op. 37 de Frédéric Chopin, cc. 133-140.

Consumación decadentista

Los escenarios costumbristas que describen tradiciones musicales populares, así como los personajes mitológicos que integran estos relatos breves, están relacionados con la formación clásica que recibió Campos del presbítero Ramón Valle, así como con una constante búsqueda por lo nacional. En las “deliciosas veladas” de *El Plectro*, revista literaria de su natal Guanajuato, Campos evidenció su inclinación patriótica, al escribir cómo él y otros soñaban “con tener un arte netamente mexicano... desdeñando los amaneramientos galos...”³⁰ Sin embargo, al llegar a la capital, la cercana relación que imperaba entre personalidades de las letras, las artes visuales e intérpretes y compositores musicales que se relacionaban con

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Rubén M. Campos, “Ramón España”, *El Demócrata*, art. cit., p. 2. *Apud* Zaitzeff, *op. cit.*, p. 5.

la *Revista Moderna* o con la figura paternalista de Jesús E. Valenzuela, influyeron de forma decisiva en el desarrollo de una ideología decadentista en los trabajos narrativos de Campos.

El estrecho vínculo con los ambientes nocturnos de los círculos artísticos, que inundan la vida cotidiana y aluden a la decadencia del romanticismo, son una constante en los temas del poeta guanajuatense a partir de su integración a la *Revista Moderna*. En su producción literaria abundan las descripciones sensuales de gran refinamiento que simbolizan los ideales de hastío romántico de la época e intentan adaptar el vanguardista modernismo francés a la idiosincrasia mexicana. Así, los cuentos que escribió para diversas publicaciones periódicas de la capital muestran la transformación que sufrió su escritura, pues parten de escenarios y costumbres provincianas para integrarse al simbolismo parnasiano de hastío y sensibilidad extrema. Este proceso de asimilación hace del escritor guanajuatense una figura atractiva que sintetiza en su labor literaria, por una parte, el arraigo de tradiciones mexicanas con tintes nacionalistas, *quasi* patrióticas, heredadas de su formación en provincia y, por la otra, la atracción por el arte cosmopolita que le proporcionó el trato con el grupo decadentista.

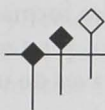
Como amante incondicional de la música, Campos incorporó en la narrativa breve el trato cotidiano que mantenía con los músicos, a través de la cita de intérpretes y compositores, así como de prácticas sociales relacionadas con el arte sonoro y de la acotación del repertorio ejecutado en la época, o al menos el que le interesaba registrar como partidario del grupo modernista. De igual forma, la descripción detallada de las obras musicales —como en el caso del Nocturno de Chopin— permite percatarse del sólido conocimiento técnico que poseía de este arte.

Por lo tanto, la erudición musical que desplegó Rubén M. Campos en diversos artículos musicográficos constituye un aspecto fascinante de la personalidad del autor, misma que fue registrada por José Juan Tablada al escribir que “es un melómano, un enamorado de la música, un discreto y delicado pianista, y es de todos los poetas y escritores artistas de la nueva generación el que ejerce con más tino, más autoridad y más talento la crítica musical.”³¹ Así, durante el periodo en que estuvo vigente el movimiento literario modernista en México, la obra musicográfica de Campos representa una fuente importante, y poco estudiada, para comprender e interpretar las tendencias del arte musical en el México que, bajo la influencia del romanticismo musical francés, transitaba del hastío decaden-

³¹ José Juan Tablada, “Máscaras, Rubén M. Campos”, *Revista Moderna*, año VI, núm. 15, México, 1a. quincena de agosto de 1903, p. 226.

tista decimonónico al universo nacionalista revolucionario, en la prosa de un destacado cronista.





La música chiquita. Arpa y simbolismo entre los nahuas de la Huasteca potosina

Gonzalo Camacho

Se examina la manera en que están asociados la música, la danza, los instrumentos, los mitos y las ocasiones de ejecución de los músicos de arpa, rabel y cascabel de las comunidades del municipio de Matlapa, en la Huasteca potosina, con énfasis especial en los valores simbólicos de estos elementos asociados. Se exponen los significados de los términos “música de arpa” o “música chiquita” en estas comunidades, así como los mitos relacionados con el arpa, el proceso del aprendizaje para el ejecutante, las características de la construcción del instrumento y las ocasiones de su ejecución.

This text examines the links between music, dance, instruments, myths and performance occasions of the harp, rebec and cascabel musicians of the communities belonging to the municipality of Matlapa, in the Huasteca region of San Luis Potosi, Mexico, with special emphasis on the symbolic values of these associated elements. A definition is given of the terms “harp music” or “música chiquita” –“tiny music”– in these communities, as well as of the myths related to the harp, the learning process of the player, the characteristics involved in the construction of the instrument and the occasions when it is played.

El paisaje sonoro de la Huasteca se vincula de manera significativa al género musical denominado huapango, pero no debemos olvidar la existencia de otras manifestaciones que forman parte de este mosaico sonoro de la huastequidad. Su estudio permite continuar explorando la sonósfera de la región. La música practicada con el arpa, el rabel y el cardonal por los nahuas de la Huasteca potosina, que acompaña a la danza de *Ayacaxtini* (maraquitas), nos permite observar la forma en que las expresiones artísticas se articulan con otras dimensiones culturales. En este trabajo sólo haré referencia a las poblaciones nahuas correspondientes a las comunidades de Texquitote, Palictla y Chalcocoyo, del municipio de Matlapa, todas ellas pertenecientes al estado de San Luis Potosí.

El presente artículo tiene por objetivo exponer la manera en que la música, la danza, los instrumentos, los mitos y las ocasiones de ejecución, relacionadas con la agrupación musical integrada por el arpa, el rabel y el cardonal, establecen a través de campos metafóricos una configuración signíca, entreverada con la cosmovisión y la religiosidad de los nahuas de las comunidades de la Huasteca potosina. Por lo anterior, consideramos que la puesta en escena de esta práctica artística constituye la instaura-

ción de un lenguaje simbólico, mediante el cual la comunidad expresa y transmite su forma de ver y sentir el mundo. En este contexto, las manifestaciones musicales y dancísticas dejan de ser simples formas de entretenimiento, para constituirse en un discurso retórico que tendrá como fin persuadir de la existencia del mundo sagrado, a través de un lenguaje simbólico.

Con la finalidad de explorar las relaciones entre música y sacralidad, partimos de cinco puntos de análisis que nos permiten seguir el entramado simbólico:

- Las denominaciones émicas.
- Los mitos del arpa.
- El proceso de aprendizaje.
- La construcción del arpa.
- Las ocasiones de ejecución.

Las denominaciones émicas

Los conceptos émicos “música de arpa” o “música chiquita”, empleados en las comunidades nahuas antes mencionadas, hacen referencia a la agrupación musical que ahora analizamos. El primer ejemplo muestra una relación metonímica (la parte por el todo) entre arpa y conjunto; en el segundo caso, se apunta a las dimensiones pequeñas de los instrumentos musicales empleados, al considerar que producen una “música chiquita”. Se trata aquí de una asociación metafórica. Las denominaciones genéricas arriba señaladas se basan en aquellas cualidades percibidas por los nativos como características de la agrupación. Así, dichos rasgos funcionan como elementos diferenciados y diferenciadores de otros conjuntos instrumentales. El arpa y las pequeñas dimensiones de los instrumentos constituyen marcas semióticas, que fundan una distinción con respecto a otros elementos de la agrupación. Lo anterior forma una base para la formulación de estas categorías nativas.

En la denominación “música de arpa”, el instrumento en cuestión es representativo de la dotación instrumental y constituye un rasgo idexical. Muchos de los mitos y de las prácticas rituales se relacionan con la construcción de este instrumento. El estudio del entramado sígnico del arpa nos ha permitido aproximarnos a la cosmovisión y a la religiosidad de estas comunidades, en tanto que es una concreción de un sistema de creencias.

Por otra parte, el tamaño reducido de los instrumentos está íntimamente ligado a una concepción sagrada, ya que lo sacro se indica a me-

nudo con el reverencial en náhuatl *-tzin*. Por ejemplo, *Xanconetzin* y *Piloxanconetzin*, denominaciones referidas a las advocaciones infantiles masculina y femenina del Dios del maíz: el Santo Niño y la Santa niña. Los *teyome* o *teyotzintzin* son los diositos o pequeños truenos, los cuales tocan esta música en los mitos para agradar al dios del agua.¹ Los teenek denominan a esta danza *Tzacam Son*, que se traduce como música chiquita. Entre los nahuas de la sierra norte de Puebla también encontramos la denominación de sones chiquitos, como un género musical terapéutico.² Por ello, consideramos que el concepto de “música chiquita” es una manera metafórica de decir música sagrada y que el tamaño de los instrumentos también señala esta cualidad.

Otros elementos que ayudan a pensar en la relación entre la partícula *tzin* y el carácter sagrado de este tipo específico de música, son los nombres asignados a la danza. Por ejemplo, el apelativo en náhuatl *Ayacaxtini* significa literalmente maracas, y la traducción émica es “Sonajitas”, debido al tamaño reducido de las maracas empleadas por los danzantes. Otras denominaciones relacionadas con el diminutivo reverencial son Danza del “Cascabelito” y Danza de *Coyolitos*. En estos casos, se hace referencia a los cascabeles o *coyoles*, también empleados por los bailadores. Así, tanto las “sonajitas” como los “cascabelitos” o *coyolitos* constituyen rasgos indexicales de la danza que acusan un carácter sagrado (fotos 1 y 2).

Mitos del arpa

La indagación sobre el origen de la música que acompaña a la Danza de *Ayacaxtini* me ha llevado a conocer la concepción que tienen varios músicos acerca de la naturaleza sagrada de esta expresión artística. La ascendencia divina se traza a través de un par de númenes católicos: el Rey David —porque tocaba el arpa— y Santa Cecilia —por ser la patrona de los músicos. Incluso, se hace referencia a pasajes de la Biblia como fuente documental en donde se constata el carácter arpístico de David. Varios músicos señalan que este monarca introdujo dicho instrumento en la Huasteca. El arpista Juan Victoriano lo sitúa en el momento mismo de la creación del mundo, y señala que él “inventó la música” al tocar siete

¹ Esta información fue retomada de un mecanoescrito de la Dra. Kristina Tiedje.

² El investigador Raúl Hellmer lo reporta en su diario de campo y es citado por Enrique Jiménez, *La investigación del folklore musical en México, Raúl Hellmer y el trabajo de campo (1947-1952)*, Tesis de licenciatura en Etnomusicología, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2004, p. 83.



Foto 1. Músicos con arpa, rabel y cascabel.



Foto 2. Cascabel.

sones, como una alabanza para el sol, las estrellas y la tierra.³ En algunos comentarios se menciona que el Rey David, a través del sueño, brinda el don de tocar el arpa a los elegidos por él. A continuación describimos uno de los mitos que expresa el origen divino y hace comprensible el papel del numen como otorgador del don, según nos lo relató Floriberto Ortiz.⁴

Cierto día, un hombre escuchó un sonido muy bello que parecía provenir de la milpa, pero no sabía qué era porque aún no se conocía la música. Entonces el hombre se encaminó al lugar de donde venía aquel hermoso sonido y, cuando arribó, éste había cambiado de sitio. Se dirigió hacia el nuevo punto sonoro y, al llegar ahí, se percató de que había cambiado nuevamente de lugar. Poco a poco fue siguiendo aquel sonido y, al cabo, se dio cuenta de que ya estaba en el monte, muy alejado de su casa y, por ello, prefirió retornar a su hogar, pues temía perderse.

Al día siguiente volvió a escuchar esos sonidos y quiso averiguar de dónde provenían, pero se repitió la misma historia. Cada vez que llegaba al lugar en donde aparentemente se originaba el sonido, éste se movía a otro paraje y siempre con rumbo al monte. El hombre estaba muy triste pues no había podido conocer qué provocaba aquella hermosa música, hasta que un curandero le dijo que si quería saber quién la producía tenía que ayunar y no tener contacto sexual por siete días. Sólo podría comer unas cuantas tortillas duras y beber unos traguitos de agua.

El hombre cumplió con el ayuno y la abstinencia sexual y a los siete días escuchó un bello sonido. Se dirigió hacia él y fue entonces cuando encontró al Rey David tocando su arpa en el monte. De esta manera conoció la fuente del sonido que tanto le gustaba. Entonces le pidió al Soberano que le enseñara a tañer el instrumento divino. Rápidamente aprendió y después el Rey le encomendó que siguiera tocando en su lugar, para que él pudiera matar al Goliat que estaba destrozando las milpas y comiéndose a los animalitos, pues la música no debía cesar ni un momento. Gracias a aquel hombre, David pudo enfrentarse al Goliat y vencerlo, con lo cual liberó a las comunidades de este mal. Fue así como los hombres conocieron la música.

En otras referencias míticas, encontramos un vínculo entre la Virgen de Guadalupe y el Dios del Maíz, pues éste se hace cargo de ella después de que queda abandonada. El Dios del Maíz enseña el "Costumbre" y con ello la "música de arpa". Todo esto habla finalmente del carácter divino de la música y la danza y de su relación con las distintas ocasiones musicales.

³ Juan Victoriano, entrevista etnográfica, febrero de 2004.

⁴ Floriberto Ortiz, entrevista etnográfica, *Texquitote*, febrero de 1999.

El proceso de aprendizaje

A partir de las diversas entrevistas realizadas a músicos y danzantes en comunidades pertenecientes al municipio de Matlapa, podemos estipular que la mayoría de los ejecutantes señala haber aprendido dichas artes por medio de un sueño, a través del cual se les revela el don de tocar o danzar, y adquieren el compromiso de dedicarse a esta actividad, so pena de recibir una sanción en caso de incumplimiento. Para ellos, llegar a ser músicos o danzantes no ha sido una decisión personal, sino más bien un designio divino que supera a la voluntad humana. Soñar es un medio para comunicarse con el mundo de las deidades y se concibe como una manera de tener acceso a un conocimiento nigromántico y adivinatorio. También es común que se diga que el iniciado pasó por un periodo de siete días de enfermedad que lo puso al borde de la muerte. Durante este lapso se presenta el sueño revelador a través del cual se le concede el don de tocar y de curar.

Los relatos anteriores ponen en evidencia el vínculo entre la adquisición del don y el paso por un periodo de liminalidad, que se relaciona de alguna manera con la muerte. En este caso, tal vez estemos frente a un proceso de muerte simbólica, propia de la iniciación chamánica, como ya lo ha señalado Mircea Eliade⁵ y que se corresponde con la estructura de los ritos de paso señalados por Arnold Van Gennep⁶. No es raro que, en muchos casos, los músicos y danzantes sean al mismo tiempo curanderos.

Otro elemento que está fuertemente ligado al proceso de iniciación de los músicos y danzantes es la concurrencia a un sitio sagrado, por lo regular una cueva. Para ir a este lugar es necesario llevar una ofrenda, hacer ayuno por siete días, durante el cual únicamente se puede comer tres tortillas con chile, además de observar una rigurosa abstinencia sexual. De lo contrario, se corre el riesgo de no salir indemne de la cueva.⁷ A estos lugares también se va a solicitar el don de la música. Para ello se debe realizar un "Costumbre" con ayuda de algún especialista. Asimismo, es común la asistencia a las cuevas con la finalidad de agradecer los dones y bienes recibidos, tanto colectiva como individualmente.

⁵ La muerte simbólica es expresada de diversas maneras y considero que nos remite a un proceso de iniciación chamánica. Véase Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

⁶ Arnold Van Gennep, *Los ritos de paso*, España, Taurus, 1986.

⁷ Frumencio Merced, entrevista etnográfica, *Texquitote*, 2000.

La construcción del arpa

Respecto a la fabricación de los instrumentos, los músicos y lauderos hacen referencia a ciertas restricciones que deben observarse durante el proceso de construcción del arpa. Floriberto Ortiz⁸ señala que para construirla se debe realizar un ayuno de siete días y mantener abstinencia sexual. El arpa tiene que empezarse a construir en el monte y sólo se puede trabajar en ella los martes y viernes. Frumencio Merced nos cuenta que los músicos de la comunidad de *Tlacuahitke* le solicitaron fabricar una a la manera antigua; es decir, que debía ayunar y observar la abstinencia sexual por 14 (dos veces siete), además de bañarse con agua que tuviera “palo santo”. La fecha adecuada para iniciar la construcción del cordófono en cuestión es el primer martes de Cuaresma, y debe concluirse el proceso el Viernes Santo. El inicio de la elaboración debe acompañarse de una ofrenda con *patlaches*,⁹ aguardiente, velas y flores. Los días de trabajo dedicados a la construcción sólo son martes, jueves y viernes. Por otra parte, Juan Victoriano dice que él mismo construyó su arpa en el monte “a puro machete”. Ésa es la manera en que se fabrican; por ello tienen un aspecto agreste.

Los comentarios anteriores coinciden con el conjunto de mitos acerca del instrumento. El monte es el lugar sagrado en donde se escuchó por primera vez el mencionado cordófono y en donde éste debe construirse o al menos comenzarse. Los siete días de ayuno y la abstinencia sexual que observó el primer hombre que aprendió la música corresponden con el hecho de realizar este mismo sacrificio para fabricar el arpa, ya sea durante siete o 14 días. Hay momentos específicos para construirla, que se vinculan con una demarcación sagrada, ya sea a partir de los días martes y viernes, que contienen una carga mágica, o dentro de un espacio sagrado, como lo es la Semana Santa.

Se acostumbra tallar cabezas de animales, que se colocan frente a frente para adornar el clavijero. Las efigies de madera adquieren algunos significados relacionados con categorías nativas y con aspectos mágicos. Por ejemplo, un tejón y una ardilla se pueden esculpir juntos porque son animales que suben a los árboles; dos ardillas, por estar relacionadas con el monte; el perro y el conejo, por ser animales domesticables; un coyote y un conejo, porque representan la relación entre el mestizo (*coyotl* = coyote) y el indígena (conejo). A este respecto hay varios cuentos en donde se representa esta relación, en la cual se manifiesta la mayor inteligencia del conejo frente al coyote. Este último siempre resulta engañado, pese a

⁸ Entrevista etnográfica, *Texquitote*, 1999.

⁹ Comida ritual náhuatl: un tamal grande con pollo entero y chile chino.

ser más grande y fiero.¹⁰ Otra pareja la constituyen el tecolote y la serpiente, porque se relacionan con fuerzas malignas. Al respecto el músico Eutorquio Marcial Bueno, quien tiene tallado en el clavijero de su arpa una cabeza de tecolote y una serpiente (foto 3), nos comentó que estos animales se colocan encontrados, para nulificar su virulencia. Con ello, se busca prevenir algún accidente en el momento de trabajar la milpa, pero sobre todo evitar las mordeduras de serpiente que pueden ser mortales. Recordemos que la danza es empleada para ciertos ritos agrícolas y uno de sus objetivos es pedir permiso o agradecer a la tierra por la siembra u obtención del maíz. Con dicho agradecimiento se espera sortear algún daño. Por otra parte, el mismo músico comentó que la serpiente se relaciona con la danza, porque posee un cascabel en la cola, y los danzantes llevan uno en la mano. Cuando la serpiente hace sonar su cascabel atrae a las lluvias, así como los danzantes hacen posible que llueva al producir un sonido mediante el sacudimiento de estos idiófonos.

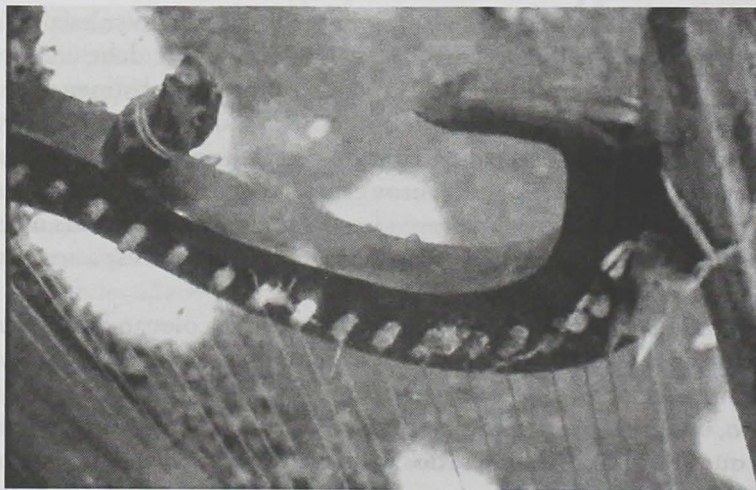


Foto 3. Clavijero del arpa con tecolote y serpiente.

¹⁰ José Barón, *Tradiciones, cuentos, ritos y creencias nabuas*, Hidalgo, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 1994, y Francisco Martínez de Jesús (compilador), *Leyendas y Cuentos Huastecos*, Tamaulipas, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas, 1998.

Ocasiones de ejecución

Las principales ocasiones de ejecución de la “música chiquita” son las fiestas patronales, el *Xantolo*¹¹ y el “Costumbre”. En la Huasteca se emplea este último concepto para referirse a un sistema vinculado a rituales agrícolas, de tránsito, de curación y de purificación; su objetivo principal es “el establecimiento de la comunicación entre los hombres y los dioses, con la finalidad de prevenir estados perjudiciales o restablecer el orden y la armonía del universo; permitiendo el transcurso de la vida sin contratiempos”.¹² En este último caso, la “música chiquita” se ejecuta de manera predominante en los rituales agrícolas y de prácticas terapéuticas¹³ y, en menor grado, en las bendiciones de casas o cuando un músico o danzante fallece. En tales momentos, se requiere de un mecanismo de sacralización, en donde la presencia de esta música es indefectible. Aun cuando se ejecute esta música fuera de un contexto ritual, se requiere de un mínimo de elementos ceremoniales, como las velas, las flores, el aguardiente, la mesa, el mantel, el sahumerio, el copal y cervezas, si es posible.

Antes de iniciar la ejecución musical se coloca una mesa a manera de altar, se prenden las velas, se colocan flores en un vaso con agua, se incienso el sagrario y se ofrece el aguardiente a la tierra, a través de un brindis denominado *tlatzicuines*. Generalmente se les da su “traguito” a los instrumentos. Al arpa se le deja caer el líquido sobre el orificio inferior de la tapa, que corresponde a la boca armónica, y al rabel en el cabezal o voluta, en lo que la gente llama “su piquito”. En ocasiones se introduce dicho “pico” dentro de la copa que contiene el aguardiente, imitando la manera en que las aves toman agua.¹⁴ Al cardonal se le vierte un poco de esta bebida en la boca armónica. Los músicos señalan que es como una persona a la que se le tiene que invitar a tomar, para que realice con nosotros

¹¹ *Xantolo* es la denominación que recibe en la región de la Huasteca la fiesta de Todos los Santos y Los Fieles Difuntos y proviene del latín *Santorum*.

¹² “El objetivo principal del Costumbre es el establecimiento de la comunicación entre los hombres y los dioses, con la finalidad de prevenir o restablecer el orden y la armonía del universo; permitiendo el transcurso cíclico de la vida sin contratiempos”. Gonzalo Camacho y Susana González, *La música del maíz. Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiótica entre los nahuas de la Huasteca*, inédito, s. f.

¹³ Para una mayor descripción sobre el carácter terapéutico de la danza a la que hacemos referencia y de los instrumentos que la acompañan, véase Gonzalo Camacho, “A small harp accompanies ‘dance of the little rattlers’. The traditional indigenous healing dance of the Huastec region of San Luis Potosí”, *The Harp Therapy Journal*, vol. 2, núm. 2, verano, 1997.

¹⁴ En algunas comunidades denominan al rabel con el nombre de periquito, tanto por la forma de la voluta como por el sonido agudo. Véase Manuel Álvarez, *La música popular en la Huasteca Veracruzana*, México, Premiá y Dirección General de Culturas Populares, 1985.



el *tlazicuines*; es decir, el brindis con la tierra. De esta manera los instrumentos estarán contentos.

En las fiestas patronales, la Danza de *Ayacaxtini* acompañada por la “música chiquita”, se realiza la velación del santo patrón o de la virgen en cuestión, la cual se lleva toda la noche previa al día de veneración y durante este mismo día. En el *Xantolo* se acostumbra llevar la música y la danza al cementerio. En los rituales agrícolas se realiza en la casa del dueño del terreno y, si es posible, también en la milpa cuando se trata de ceremonias de siembra y cosecha. Las cuevas, manantiales y otros sitios sagrados también son escenarios propios de esta manifestación artística, sobre todo cuando se emplea para pedir lluvias o para solicitar algún don. En el caso de su empleo para fines terapéuticos se realiza de preferencia en la casa del enfermo. Se toca la serie de siete sones sagrados denominados *Chicomecuicatl*, y se vierten raspaduras de los instrumentos musicales y de algunos objetos empleados por los danzantes en vasos con agua. Se da esta bebida a tomar al enfermo.

Haciendo una breve recapitulación tenemos los siguientes aspectos. Las denominaciones émicas exhiben los rasgos distintivos y significantes de este tipo de expresión musical-coreográfica y aluden a su carácter sagrado. Los mitos del arpa revelan la concepción del origen divino de la música. El proceso de aprendizaje muestra que las habilidades musicales y dancísticas se perciben socialmente como un don dado por los Dioses y que dicho proceso se vincula fuertemente a un rito de iniciación chamánica. La construcción del arpa expresa una serie de prescripciones rituales relacionadas con el mito. Las ocasiones de ejecución nos refieren a los distintos contextos rituales en donde se ejecuta la “música chiquita” y se afirma su carácter sagrado.

Conclusiones

Los puntos de análisis exhiben varias metáforas verbales y no verbales empleadas por las comunidades nahuas de la región Huasteca. Parafraseando a George Lakoff y Mark Jonson,¹⁵ diría que se encuentran estructuradas de tal manera que conforman campos metafóricos, que sirven de guía en la expresión de los fenómenos vivenciales, y configuran así una determinada experiencia. De esta manera, siguiendo nuevamente a los autores mencionados, las experiencias básicas y los campos metafó-

¹⁵ George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra (Teorema), 1991.

ricos generan y modifican, a través de una relación dialéctica, un sistema conceptual mediante el cual se aprehende la realidad.¹⁶

Las metáforas ponen en juego un sistema de semejanzas y sustituciones dadas culturalmente, a partir de las cuales se crean asociaciones que permiten establecer una estructura conceptual dinámica que transporta significados entre los elementos relacionados por la misma. Se ponen en contacto diversos campos semánticos correspondientes a diversos aspectos de la cosmovisión, los cuales se refuerzan gracias al tránsito constante por las conexiones establecidas por el sistema ritual.

Los símbolos acústicos forman parte de esa red de significados que configuran las metáforas y, gracias a ello, las expresiones musicales adquieren sentido dentro del ritual. Si la ocasión musical da una dirección semántica a las prácticas musical y dancística, también éstas, gracias a los significados adquiridos en los campos metafóricos, hacen comprensible y plausible el carácter sagrado de las ocasiones rituales.

La música nos recuerda que el hábitat de los númenes está constituido por un entorno sónico, además del visual. Tal vez nuestro concepto de cosmovisión es una muestra clara del carácter predominantemente ocular que tiene nuestra cultura, y del predominio que tiene el “ver y mirar” sobre los demás sentidos. Pero las culturas que se basan en una tradición oral –lo cual implica mayor pertinencia de la dimensión auditiva– no han olvidado la importancia de representar el mundo sonoro del universo sagrado. La “música chiquita” cumple esa función.

Referencias citadas

- Álvarez, Manuel, *La música popular en la Huasteca Veracruzana*, México, Premiá y Dirección General de Culturas Populares, 1985.
- Barón, José, *Tradiciones, cuentos, ritos y creencias nahuas*, Hidalgo, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 1994.
- Camacho, Gonzalo, “A small harp accompanies ‘dance of the little rattlers’. The traditional indigenous healing dance of the Huastec region of San Luis Potosí”, *The Harp Therapy Journal*, vol. 2, núm. 2, verano, 1997.
- Camacho, Gonzalo y Susana González, *La música del maíz. Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiótica entre los nahuas de la Huasteca*, inédito, s. f.
- Camacho, Gonzalo y Kristina Tiedje, *La música de arpa entre los nahuas de la Huasteca: Performance y simbolismo*, en prensa.

¹⁶ Para una mayor información véase Lakoff y Johnson, *op. cit.*

- Eliade, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 [1951].
- Jiménez, Enrique, *La investigación del folklore musical en México, Raúl Hellmer y el trabajo de campo (1947-1952)*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Etnomusicología, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2004.
- Lakoff, George y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1991 [1980] (Teorema).
- Martínez de Jesús, Francisco (compilador), *Leyendas y Cuentos Huastecos*, Tamaulipas, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas, 1998.
- Van Gennep, Arnold, *Los ritos de paso*, España, Taurus, 1986 [1909].

COMUNIDAD DE INVESTIGACIÓN Y ENSEÑANZA
MÚSICA Y LENGUAJE EN EL SIGLO XXI
C. DE INVESTIGACIÓN Y ENSEÑANZA

MÚSICA



El presente artículo se centra en el estudio de la música en el contexto de la enseñanza de la lengua. Se analiza el rol de la música como herramienta pedagógica para el desarrollo de las habilidades lingüísticas y comunicativas de los estudiantes. Se discuten las estrategias de enseñanza que integran la música en el aula, así como los beneficios que esto conlleva para el aprendizaje del idioma. Se concluye que la música es un recurso valioso que puede ser utilizado de manera efectiva en el aula para mejorar el desempeño lingüístico de los estudiantes.

Es necesario que los docentes estén preparados para utilizar la música de manera efectiva en el aula. Esto requiere de una formación adecuada que les permita identificar las oportunidades de integración de la música en sus planes de enseñanza y evaluar su impacto en el aprendizaje de los estudiantes.

En conclusión, la música es un recurso pedagógico que puede ser utilizado de manera efectiva en el aula para mejorar el desempeño lingüístico de los estudiantes. Se recomienda que los docentes estén preparados para utilizar la música de manera efectiva en el aula, lo que requiere de una formación adecuada que les permita identificar las oportunidades de integración de la música en sus planes de enseñanza y evaluar su impacto en el aprendizaje de los estudiantes.

Por lo tanto, se recomienda que los docentes estén preparados para utilizar la música de manera efectiva en el aula, lo que requiere de una formación adecuada que les permita identificar las oportunidades de integración de la música en sus planes de enseñanza y evaluar su impacto en el aprendizaje de los estudiantes.

Jesu nostra redemptio, himno de vísperas
para la Ascensión, de Pedro Bermúdez



Omar Morales Abril

Contexto

Entre las obras del compositor Pedro Bermúdez¹ destacan nueve himnos de vísperas, que forman parte de un ciclo completo del calendario litúrgico, junto a 18 de Francisco Guerrero, uno de Gaspar Fernandes y dos anónimos. Se puede establecer con suficiente fundamento que los himnos de Bermúdez fueron compuestos en Guatemala, para cubrir necesidades específicas del repertorio de la catedral.

Los himnos de Guerrero conservados en Guatemala corresponden a un ciclo completo que el músico sevillano habría compuesto previo a la adopción del Nuevo Breviario Romano del papa Pío V. No se conserva referencia documental alguna de este ciclo ni se conocen otras fuentes distintas a las de Guatemala. Sin embargo, el ciclo de himnos de Guerrero publicados en su *Liber vespertinum* de 1584 constituye una revisión y readecuación del ciclo original, en función de las prescripciones del Breviario Romano. Este planteamiento está minuciosamente demostrado por Robert Snow.² El hecho es que el ciclo original de Guerrero desapareció en España, posiblemente por resultar litúrgicamente obsoleto. Sin embargo, una copia de ese ciclo llegó a Guatemala y, en lugar de abandonarse, se actualizó al sustituir los textos antiguos de la tradición litúrgica hispana por nuevas versiones.

Es significativo que justamente aquellos himnos del ciclo original de Guerrero que tenían la misma función litúrgica en las tradiciones hispanas

¹ Pedro Bermúdez (floreó 1574-1604) puede contarse entre los principales compositores activos a finales del siglo XVI y principios del XVII en España –en Granada, Jaén, Santa Fe, Antequera, Málaga, Sevilla– y el Nuevo Mundo –Cusco, Guatemala y Puebla. La práctica totalidad de sus obras se conserva en la catedral de Guatemala; varias de ellas aparecen también en la catedral de Puebla, algunas como anónimas. El estudio detallado de su vida y obras constituye el centro del libro *Pedro Bermúdez: biografía, estudio y edición de sus obras completas*, actualmente en preparación.

² Robert Snow, “Music by Francisco Guerrero in Guatemala”, en Nasarre, *Revista Aragonesa de Musicología*, vol. III, núm. 1, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, 1987, pp. 153-202.

con relación al Breviario Romano se conservaron en el libro de coro 2-A de Guatemala. Resulta aún más significativo —a propósito de la obra que aquí se publica— que los himnos cuya función litúrgica cambió y, por consiguiente, hubo que actualizar, son precisamente los compuestos por Pedro Bermúdez.

La existencia en Guatemala de este antiguo ciclo de himnos de vísperas compuesto por Guerrero podría explicarse a la luz de nuevos hallazgos documentales: el 5 de noviembre de 1593 el cabildo de la catedral de Sevilla contrató a Pedro Bermúdez, “maestro que vino de Granada”, como auxiliar de Francisco Guerrero en la educación de los seises.³ Es verosímil que Bermúdez haya recibido del propio Francisco Guerrero el viejo ciclo de himnos, tal vez para su utilización en la educación de los seises de Sevilla o para su propio estudio. Posteriormente, ya en el Nuevo Mundo, al encontrarse con la necesidad de conformar un ciclo completo de himnos de vísperas en la catedral de Guatemala, Bermúdez habría “echado mano” de los himnos del ciclo de Guerrero que aún tenían vigencia o podían readecuarse, y compuso los que requerían actualización. De ser así, la fecha de composición de los himnos de Bermúdez podría precisarse entre 1602 y 1603.

Estilo compositivo

El *Jesu nostra redemptio* constituye una buena muestra del estilo compositivo de Pedro Bermúdez para la forma del himno. El himno es una composición poética de versos métricos organizados en estrofas regulares, por lo común de cuatro versos cada una. La última estrofa de los himnos siempre es un texto doxológico, es decir, una alabanza a la Trinidad. A esta estructura poética se corresponde una estructura musical específica: una misma melodía con la cual se cantan todas las estrofas.⁴ En lo que respecta al himno polifónico propio del siglo XVI, usualmente se alternaban las estrofas impares en canto llano con las pares en polifonía. Éstas tienden a ser predominantemente imitativas y parafrasean la melodía en canto llano, que, por lo general, se presenta como *cantus firmus* en alguna voz.⁵

³ Archivo de la Santa Metropolitana Iglesia Patriarcal de Sevilla: Sección Fábrica, *Libro de autos capitulares*, volumen 39, folio 81v; Sección Fábrica, *Libro de salarios*, 1581-[1604], folio 117; Sección Patronato, *Libro de los niños cantorcicos de esta santa iglesia*, folios 11 a 13 sin numerar.

⁴ Cfr. Samuel Rubio, *Juan Navarro*, Madrid: Real Monasterio del Escorial, 1978, pp. 35-43; José de la Calzada, *Gramatical construccion de los hymnos ecclesiasticos*, Madrid, Impr. Andrés Ramírez, 1778.

⁵ Samuel Rubio, *op. cit.*

Sobre esta base, las principales características propias de los himnos de Bermúdez podrían resumirse en los siguientes puntos:

- Estructuración en torno a la melodía de canto llano como *cantus firmus* en el tiple, con notas largas, pero de duración variable, y con ornamentación libre en las cláusulas de cada verso.
- Composición polifónica para la doxología, sea estrofa par o impar.
- Desarrollo de un tema melódico original que se contrapone a las habituales entradas imitativas que parafrasean la melodía del canto.
- Tendencia a duplicar las voces agudas en la estrofa polifónica central de cada himno.
- Búsqueda de contraste en el número de voces de cada estrofa polifónica.
- Desarrollo de un canon a partir del *cantus firmus* en la última estrofa, en los casos en los que está escrita a seis voces.
- Aumento gradual de la densidad polifónica: la estrofa central posee una mayor fuerza propulsiva que la estrofa inicial, gracias a figuraciones rítmicas más cortas; este tipo de figuraciones se mantiene en las estrofas finales, pero a mayor número de voces.

Es posible identificar otros rasgos estilísticos recurrentes en las obras de Pedro Bermúdez, al margen de la estructura musical. El manejo de las disonancias armónicas se apega, en líneas generales, al estilo común de la época: tres tipos de notas de paso, dos tipos de bordaduras, retardos que resuelven a consonancias imperfectas y anticipos de duración no mayor a una mínima –todas perfectamente preparadas y resueltas–, así como *cam-biatas*, tratadas en la forma habitual. Llamam la atención, sin embargo, algunas cuartas aumentadas o quintas disminuidas sin preparación, sobre el pulso, en lo que ahora llamaríamos “tiempo fuerte”. Estos mismos intervalos disonantes aparecen en ocasiones como resolución de retardos. Pero este rasgo no puede considerarse propio del autor, sino de la incipiente conciencia funcional respecto a las fuerzas de tensión y distensión armónica en la relación dominante-tónica. En todo caso, un rasgo característico en muchas de las obras de Bermúdez (y no en otras contenidas en los libros de coro de la catedral de Guatemala) es la frecuencia con que ornamenta la resolución de retardos con un anticipo de semínima seguido por una bordadura en corcheas.

Respecto a las disonancias melódicas, Bermúdez se apega a las que podrían considerarse como propias de la polifonía hispana. Entre ellas, la más común en sus obras es el salto de cuarta disminuida, indistintamente como intervalo muerto o activo. Asimismo, hace uso de cromatismos como intervalos muertos.

Algunos giros melódicos característicos aparecen en la mayoría de las obras de Pedro Bermúdez. Tres de ellos son particularmente recurrentes y, comparativamente, no aparecen en las obras de otros compositores representados en los libros de coro de Guatemala:

1. Las obras de Bermúdez abundan en escalas ascendentes de cuatro semínimas que desembocan en una mínima. Generalmente las semínimas van precedidas por una mínima que se encuentra al unísono, a la cuarta o a la quinta superior de la primera semínima. Ocasionalmente, la mínima precedente al unísono se funde con la primera semínima por medio de un puntillo. Es frecuente que una misma voz presente este motivo dos veces consecutivas.
2. Un rasgo llamativo en algunas obras de Bermúdez lo constituye una partícula en proporción sesquiáltera contrapuesta a la división binaria de las demás voces. Este elemento arcaizante, relativamente común en Josquin des Prés y en Cristóbal de Morales, casi no es utilizado por los contemporáneos de Pedro Bermúdez. Él lo utiliza en siete ocasiones distintas.
3. Otro elemento recurrente que puede tomarse como rasgo diferencial en las obras de Pedro Bermúdez aparece en el final de sección de varias obras. Inmediatamente después de la resolución de la cláusula final, la voz que presenta una quinta sobre el bajo descendiendo por grado conjunto hasta la tercera, hace una bordadura inferior (o simplemente descendiendo un tono más) para volver a la tercera.

Criterios de transcripción

Canto llano: Se ha completado la obra con las estrofas impares en canto llano. Ante la imposibilidad de acceso a los cantorales de la catedral de Guatemala por cierre indefinido del archivo, la melodía se ha tomado del libro de Coro 64 de la catedral de México, escrito en el siglo XVI. El canto que ofrece este libro para el himno *Jesu nostra redemptio* es prácticamente idéntico al que Bermúdez utiliza como *cantus firmus*, con una sola excepción: la tercera sílaba del primer verso presenta una ligadura de tres notas, mientras que Bermúdez utiliza una única nota –la tercera de la ligadura– para esa sílaba. Debido a que Bermúdez es consistente con esta característica en las cuatro estrofas polifónicas (dos versiones de la estrofa 2, estrofa 4 y doxología), se ha decidido, para las estrofas en canto llano, sustituir la ligadura del libro de la catedral de México por la nota suelta correspondiente al *cantus firmus* utilizado por Bermúdez. Por otro lado, salvando el hecho de que se desconoce la correcta interpretación rítmica y agógica del canto llano hispano de finales del siglo XVI, todas las notas del canto se han transcrito en figuras de igual duración, con reposo al final de cada periodo melódico, de acuerdo a lo descrito por el tratadista fray Juan Bermudo.⁶

⁶ “Los puntos [...] todos tienen el mismo valor, excepto el que tiene dos plicas, que dura el doble”. (Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos*, Osuna, Impr. Juan de León, 1555, folio 21); “Nunca el compás ha de parar, en canto llano, para el decoro y hermosura de la música, si no fuere en la cláusula final, que es al fin de lo que canten, o porque lo que cantan es tan prolijo que se requiere hacer alguna cláusula en medio para descansar o resollar algún tanto”. (*Idem*, fol. 18v) Entiéndase la palabra «compás» no en el sentido moderno, sino como sinónimo de pulso: “compás [...] es un movimiento sucesivo en el canto que guía la igualdad de la medida”. (*Idem*, folio 25v) Se ha modernizado la ortografía en estas citas.

Incipit: Se ha incluido el *incipit* musical en dibujo facsimilar, tanto del canto llano como de la polifonía, para proporcionar información confiable respecto a la notación en las fuentes originales y su equivalencia en la transcripción.

Claves: La obra se ha descendido una cuarta justa, en atención a las claves de transporte.

Figuración: La semibreve de la notación mensural blanca equivale a una blanca en la transcripción. Las notas pertenecientes a ligaduras neumáticas aparecen agrupadas con un corchete superior. Las notas finales se han ajustado para completar el último compás, independientemente de la duración en el manuscrito.

Signos de relación mensural: De acuerdo a los principales tratadistas de los siglos XVI y XVII, el signo de *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* –compasillo o compasete en español– implica dos cosas: que la unidad de tiempo corresponde a la semibreve y que todas las figuras presentan subdivisión binaria.⁷ Bajo ninguna circunstancia los signos de tiempo de la notación mensural blanca introducen la idea del compás moderno, en cuanto a alternancia de tiempos acentuados y tiempos débiles. Sin embargo, ante la inconveniencia práctica de prescindir del compás en una transcripción a notación actual, se ha utilizado el compás de 2/2, bajo la salvedad de que debe obviarse la idea de tiempo fuerte y tiempo débil.⁸ Por otro lado, la partícula en proporción sesquiáltera que aparece en el tiple primero de la doxología se ha transcrito como un tresillo de negras.⁹

Aplicación de semitonía sobreentendida: Las alteraciones cromáticas ausentes en el manuscrito se han colocado arriba de las notas que afectan. Adicionalmente, se han incluido alteraciones de cortesía a la izquierda de algunas notas, entre paréntesis, como recordatorios de la entonación correcta. Los criterios para sugerir alteraciones no escritas corresponden a los descritos en la *Declaración de instrumentos* de fray Juan Bermudo: características de las cláusulas finales, medias y de paso propias del primer modo eclesiástico (*protus* auténtico o dórico), evasión de disonancias armónicas y melódicas, cumplimiento de consonancias perfectas alcanzadas

⁷ Juan Bermudo, *op. cit.*; Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Impr. Francisco Fernández de Córdoba, 1565; Martín de Tapia, *Vergel de Música*, Burgo de Osma, imprenta de Diego Fernández de Córdoba, 1570; Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, Nápoles, Impr. Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613; Andrés Lorente, *El porque de la música*, Alcalá de Henares, Impr. Nicolás de Xamares, 1672.

⁸ También podría haberse transcrito en 2/4, bajo la salvedad de que la unidad de tiempo debe ser la blanca y no la negra.

⁹ “Si viniere una cifra de tres, es que si dos figuras iban a compás que vayan tres, [...] y llámese tripla o proporción sesquiáltera”. Martín de Tapia, *op. cit.*, folio 96.

por movimiento contrario, atención a la composición interválica natural del modo, etcétera.¹⁰

Texto: La ortografía del texto latino se ha normalizado de acuerdo al uso actual. Se han colocado en cursiva los textos ausentes en el manuscrito, correspondientes a los fragmentos donde únicamente aparece el signo de repetición. Se reacomodó la distribución silábica de algunas palabras, buscando la concordancia entre fragmentos imitativos.

Aparato crítico: Se han colocado al pie de la propia partitura las anotaciones relativas a las decisiones musicológicas tomadas ante elementos discordantes en las fuentes. Las notas musicales modificadas y los calderones ausentes en las fuentes aparecen entre corchetes.

Texto y traducción:

*Jesu nostra redemptio,
amor et desiderium,
Deus creator omnium,
Homo in fine temporum.*

Oh, Jesús, nuestra redención,
amor y esperanza,
Dios creador de todas las cosas,
Hombre al final de los tiempos.

*Quæ te vicit clementia
ut ferres nostra crimina,
crudellem mortem patiens
ut nos a morte tolleres.*

Qué clemencia te venció
para cargar con nuestros pecados,
padecer una muerte cruel
para soportar nuestra propia muerte.

*Inferni claustra penetrans
tuos captivos redimens.
Victor triumpho nobili
ad dextram Patris residens.*

Entras en las prisiones infernales,
liberas a tus prisioneros.
Vencedor, con tu noble triunfo,
estás sentado a la derecha del Padre.

*Ipsa te cogat pietas
ut mala nostra superes,
parcendo et voti compotes
nos tuo vultu saties.*

Que la misma piedad te obligue
a sobreponerte de nuestras maldades,
y, poseedores ya de tu perdón y promesas,
nos colmes con [la Luz de] tu Rostro.

*Tu esto nostrum gaudium,
qui es futurus præmium
sit nostra in te gloria
per cuncta semper sæcula.
Amen.*

Sé nuestro gozo,
Tú que eres nuestra futura recompensa;
Sea por Ti nuestra gloria,
siempre, por todos los siglos.
Que así sea.

¹⁰ Juan Bermudo, *op. cit.*

Facsímil



Catedral de Guatemala, Libro de Coro 2-A, folios 17v-18. *Quæ te vicit clementia* (estrofa 2, versión a 4)

Jesu nostra redemptio

In Ascensione Domini

Transcripción paleográfica:
Omar Morales Abril, 2001

Catedral de Guatemala, Libro de Coro 2-A, fol. 17v-22

Pedro Bermúdez
(floreuit 1574-1604)

Estrofa 1

Je - su no - stra re - dem - pli - o, a - mor et de - si - de - ri - um,
De - us cre - a - tor om - ni - um, Ho - mo in fi - ne tem - po - rum.

Estrofa 2, versión a 4

Tiple
Quæ te vi - cit cle - men - ti - a, cle - men - ti - a, ut
Alto
Quæ te vi - cit cle - men - ti - a, cle - men -
Tenor
Quæ te vi - cit cle - men - ti - a, quæ te vi - cit cle - men -
Bajo
Quæ te vi - cit cle - men - ti - a,

7
fer - res no - stra cri - mi - na,
ti - a, ut fer - res no - stra cri - mi - na, cru - de -
ti - a, ut fer - res no - stra cri - mi - na, cru - de - lem
ut fer - res no - stra cri - mi - na, cri - mi - na, cru - de - lem mor - tem pa - ti -

1) Véase el apartado «Canto llano» en los Criterios de transcripción.

32

tol - le - res.
 mor - te tol - le - res.
 res, ut nos a mor - te tol - le - res.
 nos a mor - te tol - le - res.

Estrofa 2, versión a 5

36

Tiple

Alto 1°

Alto 2°

Tenor

Bajo

Quæ te vi - cit cle - men - ti - a, ut
 Quæ te vi - cit cle - men - ti - a, quæ te vi - cit cle - men - ti - a, ut fer - res
 Quæ te vi - cit cle - men - ti - a,
 Quæ te vi - cit cle - men - ti - a, ut
 Quæ te vi - cit cle - men - ti - a, ut fer - res

43

fer - res no - stra cri - mi - na,
 no - stra cri - mi - na, ut fer - res no - stra cri - mi - na, cru - de -
 a, ut fer - res no - stra cri - mi - na, cru -
 fer - res no - stra cri - mi - na, fer - res no - stra cri - mi - na, cru -
 no - stra cri - mi - na, ut fer - res no - stra cri - mi - na,

Estrofa 3

In - fer - ni clau - stra pe - ne - trans, tu - os ca - pti - vos re - di - mens,
 Vi - ctor, tri - um - pho - no - bi - li, ad dex - tram Pa - tris re - si - dens.

Estrofa 4

66 Tiple
 I - - - - - psa te co -
 Alto
 I - psa te co - gat pi - - - - e - tas, i - psa te co - gat pi - - - - e - tas,
 Tenor
 I - - - - - psa te co - gat pi - - - - e - - - - tas, i - psa te

72
 - - - - - gat pi - - - - e - tas, ut ma -
 pi - e - tas, ut ma - - - - la no - stra su - pe - res, ut
 co - gat pi - e - tas, ut ma - la no - - - - - stra su - - - - pe - res,

79
 la no - - - - - stra su - - - - pe - res, par -
 ma - la no - - - - - stra su - - - - pe - res, par - cen - do et
 ut ma - la no - - - - - stra su - pe - res, su - - - - pe - res, par - cen - do

86

cen - do et vo - ti

vo - ti, par - cen - do et vo - ti com - po - tes, par - cen -

et vo - ti, par - cen - do et vo - ti com - po - tes, par - cen - do et vo -

93

com - po - tes, nos tu - o vul -

do et vo - ti com - po - tes, nos tu - o vul - tu sa - ti - es, nos tu -

- ti com - po - tes, com - po - tes, nos tu - o vul - tu sa - ti - es, nos tu - o

100

tu sa - ti - es, sa - ti - es.

o vul - tu, nos tu - o vul - tu sa - ti - es.

vul - tu, nos tu - o vul - tu, nos tu - o vul - tu sa - ti - es.

119

qui es fu-tu - rum prae - mi-um, prae - mi - um,
 es fu - tu - rum prae - mi - um,
 um, qui
 qui es fu - tu - rum prae - mi - um, sit no - stra
 um, qui es fu - tu - rum prae - mi - um, qui es fu - tu - rum prae-mi-um, sit no -
 um, qui es fu - tu - rum prae - mi-um, qui es fu - tu - rum prae-mi-um, sit

126

sit no - stra in te glo - ri - a,
 sit no - stra
 es fu - tu - rum prae - mi-um,
 in te glo - ri - a, sit no-stra in te glo - ri - a, sit
 stra in te glo - ri - a, in te glo - ri -
 no - stra in te glo - ri - a, sit no-stra in te glo - ri - a, sit no -

133

sit no - stra in te glo - ri - a, in te glo

in te glo - ri - a,

sit no - - - - - stra

no - stra in te, in te glo - ri - a, per cun - cta

a, sit no - stra in te glo - ri - a, in te

stra in te glo - ri - a, in te glo - - - ri - a,

139

- ri - a, per cun - cta sem - per sæ - cu - la. A - men,

per cun - - - cta sem - - - - -

in te glo - ri - a,

sem - per sæ - cu - la. A - - - - - men; per cun - cta sem - - - - -

glo - ri - a, per cun - cta sem - per sæ - -

per cun - cta sem - per sæ - cu - la. A - - - men; sæ - cu - la. A -

2) Se omitió un silencio de semibreve que precede al de mínima en el manuscrito.

3) Re en el manuscrito. (La al transportar la obra)

155



men; per cun - cta sem - per sæ - cu - la. A - men.

la. A - men, a - - - - - men.

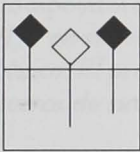
sæ - cu - la. A - - - - - men.

sem - per sæ - - - - - cu - la. A - - - - - men.

sem - - - - - per sæ - - - - - cu - la. A - men.

cun - cta sem - per sæ - cu - la. A - - - - - men.

DOCUMENTOS



En el eco de las paredes: mis cuartetos de cuerdas



Alejandro Cardona

El 9 de diciembre de 2003, el compositor costarricense Alejandro Cardona dio una conferencia acerca de algunas obras suyas, como parte del ciclo Los compositores y su música: audiciones guiadas, organizado por el CE-NIDIM en su sede, dentro del Centro Nacional de las Artes, en la ciudad de México. El presente escrito recoge una versión revisada de sus comentarios acerca de sus cuartetos de cuerdas.

Introducción

Debo admitir (cosa, tal vez, poco recomendable para comenzar un artículo de esta naturaleza) que cada vez me resulta más difícil escribir sobre mi música. Sin embargo, existe cierta tradición entre los compositores contemporáneos de hablar y escribir extensamente sobre su obra. A veces creo que, desafortunadamente, la palabra supera en cantidad y calidad a la obra musical.

No sirve que un autor intente explicar su obra musical. Menos justificarla. La música no encuentra explicación ni justificación con palabras. Y después de leer tantas de tantos compositores, de verdad creo que es casi inútil escribir al margen de la realidad sonora.

Siempre me acuerdo de esos párrafos muy breves que escribió Silvestre Revueltas sobre algunas de sus obras, en donde lanzaba algunos disparates sugerentes, chistosos o irónicos, y dejaba pie para que pasáramos a la música sin mucho discurso rimbombante de por medio.

Mis estudiantes de Análisis Musical en la Universidad Nacional de Costa Rica siempre me preguntan: “¿será que fulano realmente estuvo pensando en tal o cual cosa cuando compuso la obra?” Siempre contesto tres cosas. Una: nunca se sabrá realmente; dos: si supiéramos tal vez no tenga relevancia alguna para nuestra experiencia con la obra (o bien se trata de puros inventos del compositor), y tres: honestamente, no me interesa. Escuchen la música, saquen sus conclusiones con el oído; o sea, con la inteligencia del cerebro unida a la del cuerpo. No busquen en otros o en

las palabras lo que no encuentran con sus oídos. Al reinventar las obras como perceptores, se acercan a los impulsos del compositor a través de sus propios impulsos. Y esa reinención es un proceso activo y subjetivo, de involucramiento; no es una simple información pasiva, por más que su informante sea el compositor mismo.

Explico todo esto con el afán de que no tomen demasiado en serio lo que aquí escribiré sobre mis cuartetos de cuerdas. Y, en todo caso, tal vez lo que lean tenga que ver más con el conjunto de motivaciones e impulsos que canalizo hacia mi obra musical (o sea, tiene que ver más con mi persona) que con la obra en sí. En cuanto a la obra, eso se lo dejo a sus oídos... como corresponde.

Antecedentes

Mi experiencia inicial como músico se encuentra en la música "popular" (una experiencia bastante diversa). Llego a la música "culto" (o como quieran decirle) mucho después.¹ Y como guitarrista clásico tuve que enfrentarme a un repertorio, exceptuando el renacentista y parte del contemporáneo, tendencialmente mediocre. Lo que me movía realmente eran aquellas músicas profundas de los repertorios y expresiones populares, con su expresionismo a flor de piel y su intensidad y razón de ser fuera de cuestionamientos y explicaciones.

Así, cuando finalmente empiezo a componer música culta, es en esas músicas populares, de origen mesoamericano y caribeño, donde encuentro la base anímica para definir mi forma de expresión: el origen de mis impulsos.

También había entrado en contacto con las diferentes propuestas de "vanguardia" del siglo XX. Aunque me parecía que esas vanguardias estaban en crisis (de nuevo: discursos elocuentes; música, con excepciones, árida, cerebral, vacía, o bien de una gestualidad tan genérica que costaba involucrarse de manera particular con las obras), me impactó, sin embargo, el sentido de rigor en el manejo técnico de los materiales musicales de algunos compositores. Este impacto no se debía a una técnica en particular y menos a las propuestas estéticas resultantes, sino a su actitud.

¿Por qué me impactó este aspecto? Porque también surgía un conjunto de contrapropuestas a las de "vanguardia" (minimalismo, neotonalismo, neonacionalismo, diversas "fusiones" multiculturales y toda una serie de "neos" y "retros" que han surgido en el contexto posmoderno) que me

¹ Usaré los términos "popular" y "culto" sin entrar en la discusión sobre su validez. Ninguno de los dos me parecen suficientes, pero tampoco encuentro otros para sustituirlos. De ahora en adelante, por cuestión de forma, eliminaré las comillas, pero han de saber que, para mí, siempre están ahí.

parecían flojas técnicamente y, muchas veces, gratuitas en lo estético. Si antes me chocaba la propuesta impenetrable, distante, ahora me chocaba la expresión facilona, cuya vitalidad se encontraba, según mi sensibilidad, en el efecto epidérmico, y se agotaba con la primera audición. En fin: poco oficio y poco impacto estético; dos cosas, me parece, muy relacionadas. Además, ya habíamos vivido esto en la época nacionalista en América Latina. Como quien dice: lloviendo sobre mojado.

Así, me interesaba ser fiel a mis impulsos y a mis sensibilidades, pero quería generar un lenguaje coherente y un oficio riguroso que me permitieran expresarme con la intensidad y la vitalidad profunda que admiraba en las grandes obras de la tradición occidental, así como en aquellas músicas populares diversas que habían permeado mis oídos. Estas músicas las podía escuchar muchísimas veces y siempre encontraba algo nuevo que me permitía reinventarlas para mí mismo. Lo conocido me sorprendía. Con mucha música contemporánea me pasaba lo opuesto: lo “nuevo” me aburría y me parecía conocido, casi una autocaricatura.

Lo que viene a ser mi lenguaje (que, creo yo, se empieza a cristalizar a principios de los ochenta, al salir de la universidad y al estar radicando en México) es una recreación de elementos expresivos de origen popular en un contexto contemporáneo: una especie de neoexpresionismo popular, tal vez, aunque desconfío de las etiquetas por ser comodines que, frecuentemente, evitan acercarse a la experiencia vital de la música en sí.

Ahora bien, no se trataba de hacer una música nacida de elementos sonoros exóticos (porque, para mí, no hay nada de exótico en las músicas populares). Tampoco me sentía como uno de esos “multiculturalistas” o como un compositor “de fusión”. Y menos un compositor “eclectico” posmoderno ni un nacionalista de paisaje típico.

El uso de raíz popular en la música culta se acompaña, muchas veces, de una gran ingenuidad y, finalmente, de una falta de respeto por el material en que se basa la obra. Los lenguajes resultantes casi nunca toman en cuenta los núcleos estéticos fundamentales de la expresión popular ni sus elementos técnico-expresivos (que son tan rigurosos como los de cualquier otra música).

Creo que el oficio no es simplemente la técnica o los conocimientos y las habilidades en abstracto, sino ese conjunto de elementos conectados orgánicamente a necesidades expresivas concretas. Entonces, cuando un lenguaje musical surge de la aplicación de una técnica “académica” a lo popular, lo que resulta, casi inevitablemente, es un abordaje de lo popular desde la superficie, porque la técnica no llega a constituir un verdadero oficio. El lenguaje generalmente no logra consistencia y organicidad. Para mí, el asunto era generar lenguaje *desde* lo popular. Mi oficio tenía que incorporar a lo popular como parte integral, no como elemento decorativo.

En este sentido, los géneros o manifestaciones musicales populares en mi música los he tratado técnica y anímicamente de primera mano, viendo evoluciones, conectándolos con manifestaciones anteriores y posteriores, viendo los *procesos* creativos y no simplemente el objeto musical en sí. Debe existir, para mí, un involucramiento físico con la música (la música primero nos impacta el cuerpo, luego decodificamos ese impacto en el cerebro), experiencias concretas, vivencias directas que son los impulsos que busco canalizar hacia la obra.

Construyendo lenguaje desde lo popular

Partiendo de lo planteado aquí (que no pretendo poner en tela de juicio a nadie, sino hacer únicamente un reconocimiento de lo que yo viví y sentí), a la hora de componer mi mayor preocupación es encontrar una relación orgánica entre el material que sirve de base a mi música y el tratamiento expresivo y técnico que le doy. Tomo en cuenta, por lo menos, los dos aspectos siguientes:

- La estructura y la morfología sonora del material con el cual voy a trabajar y su posible tratamiento y desarrollo dentro del contexto de mi lenguaje musical.

- El contexto y las formas particulares de ejecución de los materiales que, en la música popular, son depositarios del 80 o 90% del contenido expresivo vital (porcentaje superior al de la música culta en esos mismos aspectos). Y eso determina, mucho más que la estructura y la morfología como tales, el sentido de la forma, la selección de las sonoridades, el aspecto técnico de la obra.

Esto me acerca a los núcleos estéticos fundamentales de la expresión musical popular, que es lo que se liga, a fin de cuentas, con mi sensibilidad, con mi posibilidad creativa. Porque en el núcleo estético se encuentra el impulso, y es a nivel de impulso que “vibramos” con determinados tipos de expresión musical. El impulso guía las soluciones técnicas y expresivas y la edificación de un lenguaje coherente y eficaz. Porque el impulso, siendo la raíz de toda expresión, es orgánico y genera convicción en el proceso creativo. Me aleja del academicismo, del tratamiento frío y distante, de una relación con lo popular como “objeto de estudio”. Me aleja, entonces, de una expresión que no tenga (al menos para mí) una razón vital de ser.

Una de las cosas que me conmueve en las obras o manifestaciones musicales es el manejo y la organicidad de la sonoridad general. En mi caso es tal vez el factor que más define mis impulsos iniciales cuando compongo. Cuando hablo de sonoridad, en realidad me refiero a un conjunto de pa-

rámetros musicales/sonoros y, muchas veces, contextuales, que constituyen, por así decirlo, la cristalización o la síntesis del núcleo estético de una obra. Lo oyes en Beethoven, en Bach, en Thelonious Monk, en un son tocado por una banda de vientos, o con un conjunto bailable en un salón.

La otra cosa que para mí es fundamental es un sentido de ritmo estructural, de pulsación, no local sino formal: sentir las grandes articulaciones rítmicas, la direccionalidad.

Sonoridad y pulsación

Claro, cuando digo sonoridad y pulsación, no estoy hablando necesariamente de una idea tan específica en mi oído. Se trata de impulsos bastante abstractos (vinculados, eso sí, a estímulos concretos) que *buscan* una cristalización sonora específica. Y ahí debo empezar a martillar y martillar el piano o la guitarra o lo que tenga a mano para que esos impulsos encuentren su cauce. Lo que quiero señalar es que, aunque el estímulo inicial sea una cosa muy concreta (una tonada, un ritmo, por ejemplo), la forma en que canalizo ese estímulo es a través de un proceso abstracto que busca una expresión esencial para que eso sea lo que me guíe en todo el desarrollo compositivo. El estímulo inicial se vuelve parte de mi constitución física y anímica, luego se debe convertir en obra musical. En mi caso diría que los dos conceptos claves en este proceso son, sin duda, sonoridad y pulsación.

Mis cuartetos de cuerdas

He compuesto tres cuartetos de cuerdas, una obra para cuarteto de cuerdas y orquesta y un doble cuarteto, para cuarteto de cuerdas y cuarteto de guitarras. Debo decir que, sin lugar a dudas, no hubiera compuesto tantas obras para este formato (y, ojo, no soy un compositor muy prolífico, compongo lentamente) sin una provechosísima relación que sostengo desde hace más de diez años con el Cuarteto Latinoamericano. Aunque este dato podría parecer secundario a la discusión de la música en sí, es, sin embargo, significativo para mí. El hecho de tener una "salida" de altísima calidad para las obras que uno compone reviste gran importancia, porque significa interlocución y significa estímulo, dos cosas muy escasas en nuestro medio. De todos modos, no puedo pensar en mis cuartetos sin pensar automáticamente, con un cariño infinito, en Arón, Saúl, Álvaro y Javier...

Las obras para cuarteto cubren un periodo que va desde 1989 hasta el 2003. En este artículo sólo hablaré de mis tres cuartetos como tales: *Bajo sombras* (cuarteto número 1), 1989-90, *Cuarteto número dos*, 1992-93 y *En el eco de las paredes* (cuarteto número 3), 1999-2000.² Antes de abordar cada cuarteto quiero señalar algunas cosas más generales que, de alguna manera, se expresan en cada uno de ellos.

Carlos Castro, un compositor costarricense, escribe lo siguiente acerca de *Bajo sombras* en su artículo "Música, semiótica y psicoanálisis: textos e intertextos en la música contemporánea costarricense":

-*Bajo sombras*, el cuarteto número 1 de Alejandro Cardona, es una obra de una densidad casi novelística, aunque el compositor prefiere encontrar analogías en la estética de la plástica, concretamente en la escuela muralista mexicana.

-Adentro del denso y sombrío politónico discurso musical, melodías arcaizantes y atemporales, casi que arquetípicas, luchan entre las sombras de la disonancia.

En esta cita hay dos conceptos que vale la pena destacar y desarrollar: la densidad y la relación de material "arquetípico" o "arcaico" con un contexto sonoro "disonante".

Densidades

Hay un estereotipo³ que, a mi juicio, se maneja de manera bastante equivocada: que la música popular es, en general, una música "liviana" y unidimensional en comparación con la culta. Otro estereotipo que se maneja, sobre todo en relación a aquellas expresiones de música popular vinculadas a las identidades regionales o nacionales, es que su "autenticidad" es un hecho inmutable y que son manifestaciones que existen casi en un vacío a través del tiempo, más allá de la historia y más allá de las contradicciones que generan nuestras sociedades.

Mi experiencia me dice lo contrario. Las expresiones musicales populares son densas y altamente dinámicas; además alcanzan, en algunos casos, una complejidad (rítmica, de sonoridad, de manejo contrapuntístico, etc.) impresionante. ¿Qué significa esto? ¿Qué entiendo por densidad y dinamismo?

Creo que la densidad de la música popular tiene varias dimensiones.

Mucha de la música popular mesoamericana y caribeña, por diversas razones que no podemos analizar a fondo aquí, genera un discurso de múltiples capas que, en su conjunto, hacen una sonoridad densa e intensa.

² El Cuarteto Latinoamericano ha grabado las tres obras y ya están disponibles en el sello Quindecim.

³ Uso la palabra "estereotipo" por no decir prejuicio tendencioso y estúpido (cosa que digo aquí, un poco más discretamente, a pie de página).

Esto se expresa, para mí, de tres maneras fundamentales: un rico contrapunto rítmico y polimétrico, formas de entonación e inflexión vocal e instrumental muy particulares (ojo: no es desafinación, sino otra forma de entender la afinación que tiene un sentido expresivo inconfundible) y el uso de estructuras circulares y acumulativas que no dependen, necesariamente, de elementos cadenciales y estructuras cerradas tradicionales para la percepción del sentido total de la experiencia. Este tercer elemento, claro está, no se presenta siempre en una forma “pura”, sino híbrida: estéticas acumulativas dentro de estructuras más de carácter seccional.

Por otro lado, somos pueblos mestizos, multiculturales, poliétnicos. Nuestra sociedad se expresa culturalmente en múltiples capas que coexisten, no necesariamente en armonía. Nuestras manifestaciones culturales en general, y musicales en particular, son el producto de esta realidad. La música popular no es un fetiche abstracto. Es un elemento dinámico que se reinventa según las necesidades de los sujetos que la crean y la recrean, en un contexto de múltiples contradicciones. De nuevo, no quiero profundizar en este análisis (se lo dejo a los sociólogos del arte); únicamente quiero señalar que los impulsos creativos que desata en mí la expresión musical popular no se reducen a un objeto aislado, en el vacío, sino que también me mueve y me conmueve el proceso dinámico de ese objeto en las contradicciones contextuales de su realidad y, sobre todo, de *mi* realidad.

Disonancias

Una de las cosas que realmente me choca de una parte del nacionalismo (y neonacionalismo) latinoamericano (y de gran parte del nacionalismo del siglo XIX) es esa tendencia a “arreglar”, “diatonificar”, “funcionalizar armónicamente” y “domesticar” las manifestaciones de la música popular para que tengan cabida dentro de ciertos parámetros estéticos preestablecidos por, digamos, “*la tradición*” (tradición que generalmente nada tiene que ver con los materiales manipulados). Son precisamente los compositores latinoamericanos que no hicieron esto los que me fascinan: Silvestre Revueltas, Alejandro García Caturla, parte de la obra de Amadeo Roldán, por ejemplo.

Mucha de nuestra música popular no parte de una entonación o una articulación según los cánones de la tradición occidental. Por tanto, siempre existe un grado interesante de “disonancia” en estas músicas. Escuchen con cuidado una banda de vientos del Istmo de Tehuantepec (sobre todo en los sones, en la sección del “paseo”) o bien cualquier banda de vientos de pueblo, o un ensamble de música huave de San Mateo del Mar, Oaxaca, o un ensamble de tambores de carnaval en la costa Atlántica de mi país,

por poner algunos ejemplos cercanos a mi propia experiencia. Incluso, estas “disonancias” pueden ser provocadas de manera muy consciente. Existe la tradición en África (tradición que se traslada a América) de colgar sonajas a los tambores para “distorsionar” el sonido, enriquecerlo. Desde el sur de México hasta Costa Rica se ponen membranas en las cajas de resonancia de las marimbas para “ensuciar” el sonido. Podría seguir con muchísimos ejemplos.

Ahora bien, ¿cómo incorporar estas características –densidad, disonancia– a un lenguaje musical contemporáneo fuera del contexto popular? Aquí se trata, para mí, no de un problema de emulación mecánica, sino de metáfora poética (en el plano sonoro, claro está). Y mi metáfora casi siempre se expresa como una sonoridad. De ahí lo que dice Carlos Castro: “melodías arcaizantes y atemporales, casi que arquetípicas, luchan entre las sombras de la disonancia”. Creo que esta idea se puede extender a otros parámetros, sobre todo rítmicos. Pero, además, es importante que esa relación arquetipo/disonancia genere una sonoridad coherente y orgánica, no un simple caos o un efecto gratuito, producto de un manejo no diatónico o no tonal de elementos melódicos diatónicos o tonales (por ejemplo). En este sentido, la metáfora sonora busca una salida técnico-expresiva que permita un control riguroso de la disonancia en relación al conjunto de materiales. O sea, la sonoridad no es un casamiento forzado de lo diatónico y lo cromático, sino una totalidad integrada en donde se proyecta metafóricamente lo popular.

Para mí, esa proyección metafórica no es directa sino que se expresa, sobre todo, como resonancia. En mi música y en los cuartetos encontrarán una relación evolutiva constante entre un material dado y sus resonancias (armónicas, rítmicas, de color, etc.) que se combinan con nuevos materiales o tienen su propio desarrollo.

Otro aspecto de la cita de Castro que quiero retomar es la referencia a la novelística o el muralismo. Aunque habla en términos de densidad, me parece que hay otro elemento que vale la pena destacar. Los tres cuartetos están pensados metafóricamente como murales... no sé si como novelas. Si bien la música tiene un condicionamiento de percepción temporal lineal que no tiene el mural, busco presentar una visión panorámica, unificada como obra, en donde cada movimiento sea un enfoque particular de una parte de ese panorama. Esto tiene que ver tanto con la estructura total de los cuartetos,⁴ como con la forma de manejar cada movimiento en sí y en relación a los demás y, de paso, con el título que tiene cada movimiento.

⁴ Ninguno de los cuartetos utiliza el formato clásico de cuatro movimientos. El primero y el tercero tienen, además, elementos cíclicos evidentes.

Todos estos elementos que he mencionado se encuentran, eso creo, en los tres cuartetos y, en general, en toda mi obra musical. El abordaje de cada cuarteto que presento a continuación será de carácter más descriptivo, pero tendrá como fondo estos elementos más de carácter general y, como dije al principio, espero que sirva para estimular la audición de las obras.

Bajo sombras (Cuarteto número uno)

Este cuarteto, compuesto entre 1989 y 1990, tiene seis movimientos. Fue estrenado en el XIV Foro Internacional de Música Nueva en México, D.F.

Los movimientos tienen los siguientes títulos: *Bajo sombras*, *Si la nieve resbala*, *1709*, *Venados y aves*, *Interludio (Si la nieve resbala)* y *Son del retorno*. El título de la obra viene de un poema del poeta costarricense Jorge Debravo:

Bajo sombras y estrellas
escucho ese sonido,
despertando los pueblos,
emergiendo a los pueblos,
despertando las casas,
sacudiendo las casas.

Antes de hablar más en detalle sobre la obra, quiero referirme a los títulos de cada movimiento. El primero tiene el mismo título que la obra, *Bajo sombras*. El segundo, *Si la nieve resbala*, se refiere a una tonada popular española muy hermosa que cantaba mi padre cuando era chico. El tercero, *1709*, se refiere a la fecha en que se produjo un levantamiento de indígenas talamancaños (al sur de Costa Rica) contra los españoles. El cuarto, *Venados y aves*, se refiere a un texto del *Popol Vuh* en donde los progenitores crean a estos animales para que habiten en las tierras ya creadas y acaben con el silencio. El quinto movimiento es un interludio en donde reaparece la tonada española del segundo, y el sexto, *Son del retorno*, es una especie de son montuno. Cada título evoca algo muy concreto.

Hay dos elementos cíclicos importantes que le dan unidad a la obra, un marco referencial:

- el gesto inicial (que además de gesto es una sonoridad) que surge de diversas maneras en todos los movimientos; aparece, además, tal cual, al comienzo y final del último movimiento;
- el uso de una parte del segundo movimiento como interludio antes del sexto y último movimiento.

Ambos recursos tienen que ver con las resonancias que envuelven mi material. A veces la resonancia es como un eco, o un recuerdo distante; a veces es un contexto sonoro a través del cual se va tejiendo el discurso musical.

Risentito 112

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system includes Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The second system includes Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The score is marked 'Risentito' and includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *sfz*. The score shows a complex interplay of melodic lines and textures, with some passages marked 'pizz.' (pizzicato).

Ejemplo 1. Apertura del Cuarteto 1, *Bajo sombras*.

En vez de hablar de cada movimiento en detalle, quiero enfocar sólo uno, el tercero, porque siento que es un buen ejemplo de lo que he abordado anteriormente. Este movimiento, titulado *1709*, se inspira, como ya señalé, en el levantamiento de los indígenas talamanqueños del sureste de Costa Rica en contra de los españoles y, en particular, en contra de los frailes franciscanos que habían llegado a “convertir a los infieles”. Los indígenas, liderados por el cacique Pabré Presbere (rey de las lapas) destruyeron todas las iglesias y lograron frenar la conquista en la zona durante casi 40 años.

Varias cosas me llamaron la atención: primero, que una gesta de tanta envergadura (realmente heroica dentro de los mismos cánones occiden-

tales) sea un hecho prácticamente ignorado (¿escondido?) en la historia oficial de Costa Rica; segundo, la absoluta falta de comunicación entre los sujetos involucrados (pertenecientes a mundos y visiones del mundo totalmente diferentes e incompatibles) y, tercero, que esta falta de comunicación, este choque de mundos, se mantenga hasta la fecha. Sin embargo, lo que me llevó a estas reflexiones no fue la información histórica en sí, sino una cinta de música indígena de la zona que me dieron en la Radio Nacional de Costa Rica. Me impactó la fuerza de las expresiones musicales ahí grabadas (en este caso un canto Cabécar acompañado por un tambor), pero sobre todo, el hecho de que nuestra relación con esta música (*mi* relación con ella) sólo era posible a través de una grabación fragmentada, “editada” para la difusión radiofónica, para el consumo del costarricense perteneciente a *la* cultura nacional, a la cultura hegemónica. En otras palabras, la relación se da a través de una mutilación cultural. De ahí surgió la metáfora para el planteamiento musical.

El movimiento es un encuentro “disonante” entre tres materiales musicales: el canto Cabécar antes mencionado (incluyendo el *ostinato* regular del tambor), un pseudo canto gregoriano y una parte del romancillo “Mambrú (se fue a la guerra)”. Independientemente de que uno sepa el origen de las tonadas, se trata de tres materiales musicales altamente contrastantes en su carácter.

Al comienzo del movimiento, estos tres materiales (que representan el mundo indígena, el cristianismo y el militar español de extracción “popular”) aparecen yuxtapuestos. Cuando hay un intento de interacción, éste nos lleva a una serie de cortes violentos. Las yuxtaposiciones (cuya función, independientemente de la metáfora, es la identificación de cada tipo de material o, si se quiere, de los personajes) nos conducen a una superposición de los tres materiales: tres capas de actividad musical que generan una sonoridad densa y disonante. Para esta superposición encontré una metáfora musical en los motetes del siglo XIII, en donde las tres voces muchas veces cantan en varios idiomas (al menos en latín y en alguna lengua vernácula), lo cual dificulta la comprensión cabal de lo que se dice, a pesar de que se está abordando un mismo asunto. Así, el movimiento es una serie de motetes contrastantes basados en la superposición de los tres materiales mencionados.

En medio de los motetes hay una sección más relajada, un lamento basado en otro canto Cabécar que, de nuevo, queda interrumpido por la dinámica de los motetes. Al final la música vuelve a las yuxtaposiciones iniciales y termina con un desenlace violento.

Musical score for measures 38-40. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 38 starts with a *mf* dynamic and a *p* dynamic. Measure 39 features a *mf* dynamic and includes the instruction "ord." above the Violin I staff. Measure 40 includes "arco" instructions for the Violin I and Cello/Double Bass staves, with dynamics of *mf* and *ff* respectively. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

(Motete 1)

Musical score for measures 41-43. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 41 starts with a *ffz* dynamic. Measure 42 includes a *f* dynamic and a *pocissf* instruction. Measure 43 includes a *f* dynamic and a *pp* dynamic. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

Musical score for measures 44-46. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 44 starts with a *f* dynamic and an "arco" instruction. Measure 45 includes a *ff* dynamic. Measure 46 includes a *mp* dynamic and a "pizz." instruction. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

Ejemplo 2. Motete del siglo XIII.

Cuarteto número dos

El segundo cuarteto, compuesto entre 1992 y 1993 para el Cuarteto Latinoamericano y estrenado en el festival Días Mundiales de la Música México 93, es bastante más corto que los otros dos cuartetos. Fue concebido como una "pieza de concierto". Sólo tiene dos movimientos con una relación lento-rápido. El primero, titulado *Nocturno*, se inspira en un poema del guatemalteco Otto René Castillo, parte del cual dice:

Así no estoy solo en esta noche.
En esta vasta y silenciosa sombra,
en la que veo, profundamente ebrio,
en el puerto aurorizado de mi sangre
el barco iluminado de tus ojos.

La música es un poco bolerística, sin ser un bolero. También se relaciona, sobre todo en la sección central, con la estética del vals romántico del siglo XIX latinoamericano. Lo que se busca reinventar aquí es el lirismo, al borde de lo cursi, tal vez con un matiz más dramático.

El segundo movimiento, *Homenaje a Nanny (Danza)*, se inspira en una hechicera (*Obeah Woman*) de Jamaica, personaje legendario de las guerras cimarronas del siglo XVIII y perteneciente a los rebeldes *Windward* de mayor importancia. Se dice que ella podía atrapar las balas entre sus nalgas, donde se volvían inofensivas. Los blancos le tenían tanto temor que, cuando la mató un esclavo llamado Cuffee en 1733, éste fue recompensado generosamente. Esta anécdota la relacionaba con la tradición de resistencia y lucha que ha caracterizado a la población afrolimonense de Costa Rica que emigró al país desde finales del siglo XIX, principalmente desde Jamaica.

La música está afinada en diversos complejos rítmicos de origen afroantillano: tumbaos mambescos y soneros, diversas claves y ritmos de origen yoruba y bantú. En la parte central hay una sección que, aunque exteriormente sea más lejana a estas expresiones afroantillanas, sin embargo me parece que recoge cierta esencia del núcleo estético africano. Se trata de una estilización abstracta de la música de kalimba africana con sus estructuras contrapuntísticas—tipo *Hoquetus*—compuestas de varias líneas melódicas que en conjunto van constituyendo un movimiento rítmico-melódico constante. En este caso la expresión kalimbésca se representa con líneas melódicas entrelazadas utilizando sólo armónicos. Mientras esto se desarrolla, hay un diálogo antifonal entre violín y violonchelo, otra característica de la expresión africana en nuestras músicas. De nuevo, se trata de la edificación de una metáfora sonora que más que representar directamente el fenómeno tratado, es como una resonancia o

un eco lejano de la fuente que encuentra una reverberación en mi propia sensibilidad y en el medio sonoro (en este caso, el cuarteto de cuerdas).

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. The first system, labeled '75', shows four staves with intricate rhythmic patterns and dynamic markings including *mp*. The second system, labeled '79', continues the complex textures with markings for *mf*, *p*, and *mf*. The third system, labeled '83', features a *ritardando* marking and dynamic markings of *mp*, *mf*, and *p*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Ejemplo 3. Sección central del segundo movimiento del Cuarteto 2.

En el eco de las paredes (Cuarteto número tres)

Compuse mi tercer cuarteto entre 1999 y el 2000, también para el Cuarteto Latinoamericano, que lo estrenó en el Foro Internacional de Música Nueva en el 2002. La obra tiene ocho movimientos que se tocan sin interrupción. Cada final de movimiento es, de alguna manera, la germinación del que sigue. La obra toma su nombre del siguiente texto de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*): “Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer”.

A partir de este texto intento edificar la poética sonora de la pieza, repleta de resonancias, recuerdos un poco desdibujados, a veces algo nos-

tálgicos, y ecos. Por un lado, la obra está llena de imitaciones contrapuntísticas, trabajadas de diversas maneras (bastante apartadas, en realidad, de los procedimientos más tradicionales del contrapunto académico). Por otro, en su conjunto, tiene una estructura cíclica: el segundo movimiento, basado en el villancico español *Ya se van*, recuerdo infantil, aparece como sexto y octavo movimientos, y sufre así un proceso de reelaboración del entorno armónico y contrapuntístico en donde se encuentra inmersa la tonada. Es como si la simpleza del segundo movimiento se fuera “ensuciando” a través de una serie de reverberaciones.

La obra comienza con una especie de preludeo, *Ecos*, que introduce, a manera de coral, una serie de resonancias armónicas encadenadas. Se escuchan las sonoridades que caracterizarán el conjunto de la obra (en especial, las que permean los movimientos 2, 6 y 8, ya mencionados), así como el motivo de caída de medio tono (Re bemol-Do, o bien Do sostenido-Do) que se encuentra en el tejido musical de todos los movimientos.

Este motivo, en realidad, tiene su origen en la apertura del Cuarteto opus 135 de Beethoven (movimiento melódico del violonchelo en los primeros cuatro compases), obra muy querida para mí. De hecho, el cuarteto hace varias referencias al opus 135 (y al opus 131), sobre todo en el tercer movimiento, *Homenaje (danza 1)*. Es un homenaje, desde una óptica latinoamericana, a la particular sensibilidad rítmica de Beethoven, específicamente la que encontramos en el segundo movimiento del opus 135. Aparte de las citas, el movimiento busca explorar ese carácter de danza rústica y el rompimiento con las estructuras métricas regulares. Los tratamientos canónicos son parte integral de la textura.

El cierre del tercer movimiento, un corte rítmico con caída de tritono, es el impulso que genera las figuras acompañantes del movimiento siguiente, otra forma de eco, de resonancia. Este movimiento, *La Sanmarqueña*, está basado en el son de la Costa Chica del mismo nombre, otra música queridísima para mí desde joven. El material se presenta de manera fragmentada, como un recuerdo que busca armarse poco a poco, pero que no lo logra del todo. Nuevamente se utiliza el recurso contrapuntístico, ahora *quasi fugato*.

Este movimiento empieza a diluirse en la nada (quedan únicamente los resabios de los elementos acompañantes) cuando irrumpe el siguiente: un corrido, con una serie de variaciones (llamadas aquí “diferencias” a la manera de los compositores renacentistas españoles). Se puede oír una recreación de las “afinaciones” populares que le da una sonoridad “disonante” muy particular a la exposición de la melodía del corrido. La metáfora del eco se expresa como un proceso que va de la tonada “figurativa” a la resonancia “abstracta”. Así, el principio de variación no está en relación a la melodía, sino en relación a la sonoridad: una especie de “chaco-

na”, si se quiere. En un momento este proceso de “decomposición” deja únicamente una serie de armónicos. Luego, poco a poco, volvemos a las referencias más “figurativas”, incluyendo algunas figuras, estilo guitarrón de mariachi.

Entre el sexto y octavo movimientos, a los que ya me referí, se encuentra un *Toque de santos*, movimiento rítmico basado en elementos afrocaribeños, específicamente de la tradición yoruba. Muchas veces el cuarteto parece un ensamble de tambores:

The image displays a musical score for a quartet, consisting of five systems of staves. The instruments are Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabajo (Vcl. b.). The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations. Key features include:

- System 1 (Measures 277-283):** Vln. 1 starts with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *mf* dynamic. Vln. 2 and Vcl. b. have *p* dynamics. Vln. 2 and Vcl. b. have *mp* dynamics.
- System 2 (Measures 284-290):** Vln. 1 has *p* dynamics. Vln. 2 has *mf* dynamics. Vcl. b. has *p* dynamics.
- System 3 (Measures 291-301):** Vln. 1 has *p* dynamics. Vln. 2 has *mf* dynamics. Vcl. b. has *p* dynamics.
- System 4 (Measures 302-310):** Vln. 1 has *mp* dynamics. Vln. 2 has *mf* dynamics. Vcl. b. has *mp* dynamics.
- System 5 (Measures 311-317):** Vln. 1 has *mp* dynamics. Vln. 2 has *mf* dynamics. Vcl. b. has *mp* dynamics.

Ejemplo 4. *La Sanmarqueña*.

Para concluir

No me queda más por decir. Dejemos atrás este torpe ejercicio de verbalizar lo que sólo se puede escuchar y encomendemos a los oídos la tarea de descubrir, para bien o para mal, la música a la cual me he referido con cierta reticencia (aunque sin poder esconder –creo– mi pasión por este quehacer que me acompaña desde hace tantísimos años).

No me arrepiento del esfuerzo, pero mi verdadera responsabilidad está en la música y no en la palabra.

613

614

615

616

f *mf* *arco*

(♩ ♩) sempre a tempo

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546

1547

1548

1549

1550

1551

1552

1553

1554

1555

1556

1557

1558

1559

1560

1561

1562

1563

1564

1565

1566

1567

1568

1569

1570

1571

1572

1573

1574

1575

1576

1577

1578

1579

1580

1581

1582

1583

1584

1585

1586

1587

1588

1589

1590

1591

1592

1593

1594

1595

1596

1597

1598

1599

1600

1601

1602

1603

1604

1605

1606

1607

1608

1609

1610

1611

1612

1613

1614

1615

1616

1617

1618

1619

1620

1621

1622

1623

1624

1625

1626

1627

1628

1629

1630

1631

1632

1633

1634

1635

1636

1637

1638

1639

1640

1641

1642

1643

1644

1645

1646

1647

1648

1649

1650

1651

1652

1653

1654

1655

1656

1657

1658

1659

1660

1661

1662

1663

1664

1665

1666

1667

1668

1669

1670

1671

1672

1673

1674

1675

1676

1677

1678

1679

1680

1681

1682

1683

1684

1685

1686

1687

1688

1689

1690

1691

1692

1693

1694

1695

1696

1697

1698

1699

1700

1701

1702

1703

1704

1705

1706

1707

1708

1709

1710

1711

1712

1713

1714

1715

1716

1717

1718

1719

1720

1721

1722

1723

1724

1725

1726

1727

1728

1729

1730

1731

1732

1733

1734

1735

1736

1737

1738

1739

1740

1741

1742

1743

1744

1745

1746

1747

1748

1749

1750

1751

1752

1753

1754

1755

1756

1757

1758

1759

1760

1761

1762

1763

1764

1765

1766

1767

1768

1769

1770

1771

1772

1773

1774

1775

1776

1777

1778

1779

1780

1781

1782

1783

1784

1785

1786

1787

1788

1789

1790

1791

1792

1793

1794

1795

1796

1797

1798

1799

1800

1801

1802

1803

1804

1805

1806

1807

1808

1809

1810

1811

1812

1813

1814

1815

1816

1817

1818

1819

1820

1821

1822

1823

1824

1825

1826

1827

1828

1829

1830

1831

1832

1833

1834

1835

1836

1837

1838

1839

1840

1841

1842

1843

1844

1845

1846

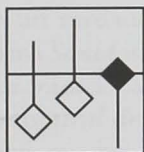
1847

1848

1849

1850

NOTAS Y RESEÑAS





Una pintura del siglo XIX, que muestra una fiesta popular, ha servido no sólo como portada, sino como un verdadero icono del fonograma *Sonidos de lo profano. La música tradicional de cuerdas de la región central de Puebla*. Se escogió con mucho tino y realmente basta una sola mirada para saber el contenido de este disco. Cuando se contempla el cuadro, las figuras y los colores inundan la retina. Los oídos comienzan a percibir la música que cada vez se hace más fuerte. Se inicia un viaje al pasado, al mundo festivo de la Puebla decimonónica. Por ello, comenzaré hablando de la fiesta, lugar donde surgen los sonidos de lo profano.

La fiesta es exceso por definición. Subvierte el orden cotidiano para dar paso al momento sublime de la recreación festiva. Instala un orden alterno e invertido de la sociedad, en donde mujeres y hombres se entregan al extraño placer que brinda el desbordamiento de los límites. Se deja el trabajo para ese mañana que nunca se sabe cuando llegará. La comunidad se envuelve en la febril efervescencia del fandango, de los zapateados

delirantes. Ritmos obsesivos que corean a la música de cuerdas, pues son éstas las cuerdas que se vuelven locas y enloquecen las almas cuerdas de los pobres y débiles humanos. Pues ¿quién puede resistir la seducción de los pespunteos del arpa, los contrapuntos del bandolón, el dulce timbre del salterio o las armonías y el bordoneo del bajo quinto?

La fiesta es fandango y, como señalan algunos investigadores, es una palabra de origen africano que querría decir convite. Tal vez por el hecho de querer resaltar la convivencia humana, que implica compartir alimentos, emociones y bebidas espirituosas. Pero más allá de la discusión filológica, esta palabra toma la fuerza de lo que representa o, mejor dicho, de lo que desea significar. Pues menudo compromiso tiene un pobre vocablo para referirse a uno de los momentos más determinantes de lo humano. Tal vez por ello, el pintor Rafael Rodríguez hace caso omiso de las palabras para tomar la paleta y regalarnos una imagen de este tiempo y espacio fabuloso que es el fandango.

La pintura de Rodríguez, titulada *La Fiesta*, realizada en la población de Amozoc en el siglo XIX, muestra este momento mágico donde chinas y chinacos se juntaban para dar rienda suelta al baile y al enamoramiento. Las coplas de los jarabes y sones se vuelven meros pretextos para cortejar a la mujer querida. Se ensalzan los ojos negros, el talle, la dulzura de la boca, la gracia para portar el rebozo al momento del baile.

Las mujeres también tienen lo suyo para seducir al hombre. ¿Quién puede negarse a bailar un jarabe con la China Poblana de escotes provocativos, de enaguas bien planchadas y de chino en la frente? ¿Cómo se pueden resistir las miradas esquivas, la sonrisa coqueta apenas dibujada en el rostro? ¿El movimiento delicado del faldeo y los escobilleos de esos pies etéreos que forman el contrapunto de los cuerpos mecidos suavemente al ritmo del son? Baile y cortejo son elementos presentes en el fandango. Es la ocasión musical donde se privilegia la relación humana de mujeres y hombres.

No podría faltar el pulque en la pintura de Rafael Rodríguez. Bebida de los dioses por excelencia. Dada a los hombres como un obsequio divino. Por eso libar es un acto de sacralidad. El autor pinta a hombres y mujeres tomando sendos vasos de pulque, y hasta los músicos se ven obligados a ingerir esta bebida, tal vez para que sigan tocando por horas sin sentir

el cansancio. Arpa y jaranas también quedan inmortalizadas en este cuadro, pues en una fiesta no puede faltar la música.

Rafael Rodríguez pinta el ambiente de un fandango en el siglo XIX y José Luis Sagredo, director artístico en complicidad con el grupo Puebleando, nos reproduce la música de esa época en este fonograma. Pero ¿cómo se logró esto? Gracias a un proyecto creativo interdisciplinario, que se planteó realizar una investigación documental y de campo para reconstruir la música tradicional de la ciudad de Puebla. Señalo el carácter interdisciplinario porque también participó la maestra Isabel Galicia, investigadora de la danza tradicional, pues este cuadro estaría incompleto sin la presencia del baile.

Lo primero que debemos resaltar es que este fonograma constituye un buen ejemplo de cómo la investigación puede ser utilizada de manera creativa, en este caso para aproximarnos al mundo sonoro del fandango del siglo XIX. También enseña que las investigaciones realizadas anteriormente, como el trabajo del maestro Vicente T. Mendoza, nos ayudan a dibujar nuestro pasado sonoro. Muchas veces nos preguntamos el para qué de las investigaciones etnomusicológicas y este fonograma también nos da una respuesta pronta. Si bien los trabajos aparentemente quedan en las instituciones, adormilados por el paso

del tiempo, siempre habrá personas inquietas, como el maestro Sagredo y el grupo Puebleando, prontas a desempolvarlos y darles nuevamente vida.

La tarea de reconstruir la música del siglo XIX y principios del XX, se llevó a cabo gracias a la investigación documental, que se podrá apreciar en las notas que acompañan al disco. Allí se mencionan las fuentes empleadas en cada ejemplo, así como los criterios utilizados para conformar las dotaciones instrumentales. Sin duda, es una postura metodológica necesaria cuando se realiza un proyecto de esta naturaleza. El aparato crítico empleado en el texto que acompaña al disco muestra la seriedad y rigor con que se procedió.

Por otra parte, el conocimiento amplio de la música tradicional mexicana del maestro Sagredo hizo posible el adecuado empleo de las fuentes etnográficas. Éstas sirvieron para poder completar el rompecabezas. El trabajo de campo que se realizó por el estado poblano sirvió para hacer grabaciones, entrevistar a músicos y recopilar más datos acerca de las prácticas musicales propias de la región. Con ello, se fundamenta el empleo de tal o cual instrumento o género musical. Tal vez, ese andar puebleando es el origen del nombre del grupo.

Estos dos trabajos de investigación, que son la base del presente fonograma, se ven premiados con la buena ejecución de un grupo de

jóvenes poblanos entusiastas que, bajo la atinada dirección de José Luis Sagredo, hacen posible finalizar felizmente el proyecto. Es realmente motivo de alegría que estos jóvenes poblanos se hayan dado a la tarea de mantener viva su tradición. Y no es porque uno sea un romántico que se opone al cambio, sino porque creo que las manifestaciones artísticas, en este caso musicales, se deben ir sumando con el paso del tiempo, para ir enriqueciendo nuestro patrimonio y con ello nuestras experiencias estéticas.

Dicen que aprender en cabeza ajena es de sabios; basta con observar los esfuerzos que hacen muchos países europeos para tratar de reconstruir su música pasada. A tal grado, que ahora se ha puesto de moda investigar e interpretar la música antigua europea. Quizás se hayan dado cuenta de la importancia de tener vivas las raíces, pues como me decía Felipe Hernández, curandero nahua, si no se le echa agua a las raíces, los árboles no pueden florear. El grupo Puebleando y su director artístico se dieron a la tarea de seguir regando ese árbol de la cultura musical poblana.

La edición de este fonograma, *Sonidos de lo profano*, es la mejor forma de homenajear al maestro Vicente T. Mendoza. Es una manera creativa de dar una nueva difusión a su trabajo, que alcanza no sólo a los investigadores, sino al público en general. Estoy se-



guro de que el maestro Mendoza estaría contento de saber que su trabajo adquiere esta nueva modalidad. Los sonidos que recogió con su método de transcripción y su entrenada oreja vuelven ahora al mundo. Las notas que compiló acuciosamente han servido para reconstruir un pedazo del paisaje sonoro poblano. Puebla debe sentirse orgullosa de su riqueza musical y de sus hombres, como el maestro Mendoza, que vienen a ser otras joyas más para su patrimonio cultural, ya de por sí rico.

Las palabras siempre serán insuficientes para hablar de un disco tan valioso. Por ello, sólo quiero mencionar que los ejemplos muestran las sonoridades de los instrumentos tradicionales empleados en Puebla, como el arpa, el salterio, el bajo quinto, la guitarra séptima, el bandleón, la mandolina y los cántaros, por mencionar algunos. El disco compacto *Sonidos de lo profano* contiene un rico acervo de ejemplos de música poblana: un *Pan de jarabe*, cuyas coplas quedaron para la posteridad gracias a los documentos de la Inquisición que prohibían su empleo. También se

pueden escuchar varios sonecitos de la tierra como el *Pulque* o las *Poblanas*, el *Guajito* y el conocido son de *Los enanos*. Melodías, canciones, sones de despedida y una contradanza vienen a completar este repertorio. Sin duda, todas las piezas derraman ese sabor de la Puebla decimonónica, crisol donde se fue edificando nuestra mexicanidad.

Pero volviendo a la portada del disco, me parece que la música se fue saliendo poco a poco de la pintura de Rodríguez para quedar grabada en este fonograma pletórico de sones, jarabes, corridos, canciones. Son sonidos profundos porque nacen de lo más recóndito de las entrañas y vienen a colorear el paisaje sonoro del México profano.

Sonidos de lo profano. La música tradicional de cuerdas de la región central de Puebla, homenaje al maestro Vicente T. Mendoza/ Puebleando, grupo de música tradicional mexicana; producción general e investigación: José Luis Sagredo Castillo; producción ejecutiva, asesoría e investigación dancística: Isabel Galicia López. Puebla de los Ángeles, México, Discos Flor de Magüey, 004, 2003. 1 disco compacto (31'31) + 1 cuaderno de notas (60 pp.).

Catálogo de órganos tubulares históricos
del Estado de Tlaxcala, de Josué Castellou
y Gustavo Mauleón



Edward Pepe

Traducción de Rodolfo Palma Rojo

Enhorabuena para todos aquellos que le dan gran relevancia a la protección de órganos antiguos: en nuestros tiempos se hacen grandes esfuerzos, algunas veces incluso heroicos, para conservar el pasado. La preservación histórica se halla tan inmersa en la mentalidad contemporánea que se olvida que hubo actitudes –incluso recientes– muy distintas.

Al comienzo del siglo XX, el llamado del modernismo de barrer el pasado tuvo una gran resonancia en el México revolucionario, que buscaba establecer una nueva sociedad. Mientras que, por una parte, el rechazo de todo lo viejo produjo, sin lugar a dudas, innumerables obras nuevas de una calidad indiscutible, por otra, causó la destrucción sin motivo de una gran porción, nada insignificante, del patrimonio nacional mexicano. Aun en tiempos más cercanos –los años setenta– subsistía algo de esa actitud que puso en peligro de ser eliminados tanto el área del coro como los órganos de la catedral de la ciudad de México. Hoy, una acción así sería impensable.

Pareciera que la gran proclama del modernismo, “hazlo nuevo”, ha muerto del todo y cedido su lugar a una posición menos destructiva del pasado. Desafortunadamente, las actitudes cambian más lentamente fuera de los grandes centros urbanos y de los círculos intelectuales, al grado de que las autoridades de recónditos pueblos llegan a sorprenderse de que sus viejos e inservibles órganos tengan valor para alguien. Desde este punto de vista, el hecho de crear conciencia sobre la rica herencia que hay en México en cuanto a la construcción de órganos, es la gran aportación del catálogo de órganos elaborado por los maestros Castellou y Mauleón.

El resurgimiento del interés por los órganos históricos puede rastrearse en los años veinte, en Alemania y con el Movimiento de Reforma del Órgano (el mismo movimiento, en contra del modernismo y del entonces nuevo método para fabricar órganos). Un resultado de esta revalorización de los órganos históricos, así como de la estética de lo hecho a mano, fue producir catálogos especializados. Sus versiones

iniciales tendieron a incluir sólo a aquéllos que fueran considerados los órganos más importantes —en la mayoría de los casos, se trató de instrumentos monumentales de las catedrales o de las grandes iglesias—, sin darle importancia a los más pequeños o menos conservados. Este enfoque limitado propició libros (como *Orgeln in Spanien* de Rudolf Reuter) que abarcaban un amplio espectro geográfico, muchas veces un país entero.

Los primeros intentos por catalogar órganos históricos en México se remontan a 1979, cuando John Feserman publicó *Organs in Mexico*, un hito en las publicaciones acerca de los órganos mexicanos, que incluye el registro de un número limitado de instrumentos que su equipo —del Instituto Smithsonian de Washington, D.C.— y él tuvieron la oportunidad de conocer. En 1989, el primer catálogo verdadero de órganos del país, *Voces del arte*, se publicó bajo el patrocinio de la SEDUE.¹ Alrededor de 1990, el organista y musicólogo suizo, Guy Bovet, condujo una intensa búsqueda de órganos históricos en México y publicó los resultados en la revista suiza *La Tribune de l'Orgue*, bajo el título “Les orgues au Mexique”. Estos tres proyectos estuvieron en la vena de los primeros intentos

—como los de Reuter—, esto es, de registrar los órganos de un país.

Hoy la tendencia, tanto en Europa como en México, es que los catálogos se circunscriban a áreas más reducidas. Eso se debe a que el valor ahora se ubica en 1) todos los instrumentos históricos, sin importar su tamaño, localización o estado de conservación, y en 2) registros exhaustivos, que enlisten todos los instrumentos históricos en un determinado lugar. Actualmente, en España, los gobiernos de varias provincias se están haciendo cargo de los catálogos, así como en México éstos han ido apareciendo por estados: Puebla, Tlaxcala y Oaxaca ya tienen los suyos.

Hay por lo menos un posible aspecto negativo en esta tendencia: creer en la existencia de escuelas regionales de construcción de órganos que nunca existieron. Los maestros Gastellou y Mauledón se refieren acertadamente a ese aspecto en su introducción al catálogo de Tlaxcala: “Los fabricantes de órganos en la Ciudad de los Ángeles [...] construyeron sus obras esencialmente para todo el valle poblano-tlaxcalteca y la mixteca poblana”. No debe sorprender que los antiguos constructores no reconocieran la distinción entre Tlaxcala y Puebla, puesto que la división política del país, así como la formación del estado de Puebla, no se formalizó hasta después de la Independencia, en 1821. “Poblano” tiene entonces una conno-

¹ Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología. [N. del T.]

tación diferente hoy a la que tuvo cuando se construyeron muchos de los órganos. Además, donde existían límites políticos establecidos, las esferas de influencia cultural no los respetaban. Y, para complicar aún más la situación, los límites eclesiásticos no siempre coincidían con los políticos. Como consecuencia, los estilos de construcción "poblanos" no sólo dominaron el área mencionada por los autores, sino también la Mixteca Alta de Oaxaca. Cualquiera intento por establecer escuelas regionales de fabricantes de órganos en México deberá tomar muy en cuenta la realidad de los cambios de las fronteras políticas.

En general, la tendencia de crear catálogos regionales es positiva. Por ejemplo, el *Catálogo de órganos tubulares históricos del estado de Tlaxcala* incluye 78 instrumentos históricos, casi el doble de lo que *Voces del arte* registró para Tlaxcala, y, por supuesto, todas las 191 páginas del libro están dedicadas exclusivamente a ellos, donde cada órgano recibe una, dos o tres páginas. La información de cada instrumento incluye una pequeña fotografía del órgano, un diagrama que indica su ubicación actual dentro de la iglesia, la información necesaria para localizarla, así como una foto de ésta. Detalles en relación con el órgano incluyen: constructor, fecha, origen, estilo, una descripción de la fachada, caja, teclado, registros, accesorios, secreto, fuelles y tubos, al igual

que comentarios sobre su estado de conservación y la historia del instrumento. Una bibliografía para cada órgano —cuando es posible— y algunas observaciones concluyen los artículos individuales.

Además, los autores incluyen una breve, pero sustanciosa, introducción. La primera mitad está dedicada a la metodología de su estudio (por ejemplo, cómo se llegó al sistema de numeración del catálogo y cómo se condujo la búsqueda de órganos), y también explica el formato del libro. La otra mitad ofrece un breve glosario de términos y una descripción de las características y funcionamiento de un órgano tubular con tracción mecánica.

A la introducción le falta, sin embargo, cierta información que pudiera ayudar a entender cómo se determinaron las fechas de creación de los instrumentos. A falta de evidencia concreta (como una marca en papel o en una placa, u otra inscripción), establecer la fecha de un órgano histórico, aunque se haga en los términos más generales (siglo XVII, XVIII, etc.), aunque se realice por profesionales como los autores mismos, debe considerarse necesariamente como una conjetura documentada. A menudo no se les identifica como posibles a las fechas que se inscriben en el catálogo, lo cual presenta un doble riesgo: ya sea que el lector reciba una mala información o que se quede preguntándose cómo es que los autores





están tan seguros acerca de las fechas. Quizás Castellou y Mauleón sí tuvieron un criterio acertado para apoyar su datación, pero como esto no se explica, es imposible juzgar.

Lo mismo es aplicable al origen de los órganos existentes. Es verdad que se conocen los nombres de algunos constructores mexicanos (o, antes de 1821, novohispanos) o españoles que trabajaron en México (Nueva España). Pero es tan poco lo que se conoce acerca de la mayoría de ellos y de sus estilos de fabricación que, a falta de una firma o una placa en un órgano, parece improbable que se pueda atribuir

un órgano de fabricante no identificado sobre las bases del trabajo conocido. Además, se ha hecho muy poco para identificar las características de la construcción de órganos (si éstas existen en realidad) que pudieran distinguir los mexicanos de aquéllos fabricados por los españoles; tampoco se han estudiado los archivos en cuanto a la importación de instrumentos españoles. Algunas palabras acerca de cómo los autores definieron el origen de los órganos serían de gran ayuda.

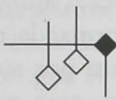
El libro incluye varios anexos: una gráfica que agrupa todos los

órganos con sus características sobresalientes; un mapa de Tlaxcala, donde se señalan los municipios que tienen órganos, y un segundo glosario —más amplio— de términos. Sin duda, para muchos investigadores, el apéndice documental probará ser la parte más interesante del catálogo de Tlaxcala. Son tan pocos los documentos sobre los órganos históricos mexicanos que este grupo de 20 inéditos, de los siglos XVII a XIX, resulta ser una gran aportación. Incluye testamentos, recibos de pagos y varias leyendas manuscritas halladas en los órganos. Un proyecto de mayor envergadura, cuyo objetivo sea localizar y publicar documentos con referencia a los órganos de Tlaxcala, podría y debería ser realizado, y esperamos que lo realicen los autores algún día.

El catálogo concluye con una bibliografía que hace referencia a la fabricación de órganos en México, pero la bibliografía básica, proporcionada en cada artículo de los órganos, es quizás más útil que aquella, que ofrece varios libros sin conexión aparente con los órganos tlaxcaltecas e incluso mexicanos.

No hay duda de que *Catálogo de órganos tubulares históricos del estado de Tlaxcala* constituye una extraordinaria contribución al campo del estudio de los órganos mexicanos. Esperemos que los autores encuentren el patrocinio necesario para continuar su trabajo en otros estados.

Gastellou, Josué, y Gustavo Mauleón, *Catálogo de órganos tubulares históricos del estado de Tlaxcala*. Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1999, 191 pp.



El jazz mexicano tiene una historia que ya se puede contar desde una perspectiva documental. La *Colección del jazz en México* del CENIDIM está conformada por cerca de cuatro mil documentos fonográficos, bibliográficos, hemerográficos, fotográficos y multimedia, disponibles para su consulta en la Biblioteca de las Artes.

El texto que presentamos a continuación sobrevuela el mapa del jazz mexicano orientado por los documentos, en un contrapunto de nombres, épocas y perspectivas. Se trata de evocar el sonido del jazz mexicano como un detector de las vibraciones de nuestro tiempo. La información que aparece en este texto pretende ofrecerle al lector una visión muy general, a vuelo de pájaro, nombrando a algunos de los jazzistas nacionales sobresalientes y dejando de mencionar, por falta de espacio, a otros quizá igualmente importantes.

Orígenes

El compositor y pianista Francisco Téllez sostiene, entre otros au-

tores, la hipótesis de que la cultura musical afroamericana penetró en México por el norte del país desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX. Por su parte, el periodista y escritor Sergio Monsalvo, en su libro *Tiempo de solos, 50 jazzistas mexicanos*, afirma que “el jazz irrumpió en México allá por las primeras décadas del siglo XX a través de la frontera norte y el litoral del Golfo. Inició su travesía como todo lo que sucede en este país: al azar”. No se conocen todavía documentos de la primera mitad del siglo XX que comprueben la visita de jazzistas afroamericanos a México, o la actividad de músicos mexicanos que tocan jazz, sino hasta la década de los cincuenta. Sólo se han rescatado algunas cuantas fotografías de finales de los años veinte que muestran a presos “morenos” de la cárcel de Belén posando con sus instrumentos: el “Jazz Band Belén”. A pesar de la carencia de documentos, sin duda el jazz circulaba en México a través de la radio y los discos.

Algunos músicos mexicanos “cultos” hacen breves alusiones al jazz dentro de su propia obra, aun-

que de modo anecdótico: Higinio Ruvalcaba escribiría *fox trots* y Carlos Chávez emplearía el *rag-time*.

La grabación

Las grabaciones de jazz mexicano van de 1954 a la actualidad y constan de “elepés”, discos compactos, casetes, grabaciones publicadas, caseras o inéditas. En ellas se pueden escuchar los primeros pasos del jazz nacional y su particular desarrollo, donde se perfila una identidad que augura futuro y plenitud.

Gracias al invento de la grabación, hermana del jazz, de la fotografía y del cine, el mundo tuvo la oportunidad de escuchar, trasladar y reproducir el sonido durante todo el siglo XX. Este método ha cumplido hasta hoy con las funciones de resguardo, difusión, comercialización y ha contribuido a la evolución de la música. El jazz y otras músicas de tradición oral, como el *blues* y la de mariachi, entre otras, sirvieron de “conejillo de indias” para realizar los primeros experimentos en materia de grabación a principios del siglo pasado. El jazz y sus efímeras improvisaciones fueron cristalizadas y conservadas por el nuevo invento, el disco. La música de Nueva Orleans, los lamentos de Bessie Smith o los solos de trompeta de Louis Armstrong fueron las primeras grabaciones de jazz que

dieron la vuelta al mundo. El jazz vino a transformar la música del siglo XX, tanto por su musicalidad intrínseca como por la posibilidad de desplazamiento de las grabaciones. En este sentido, el jazz, antes de que se difundiera y aceptara en el resto del continente americano, penetró el gusto de los europeos.



Portada y contraportada del disco LP 5° Festival Nacional de Jazz, 1963, Discos Tizoc, 1963.

Se puede afirmar que los músicos mexicanos descubrieron y se interesaron por el jazz principalmente a través de las grabaciones. Aunque la presencia de jazzistas estadounidenses en México ha sido siempre fuente de entusiasmo e inspiración, son los discos y la posibilidad de la repetición de la música a través de ellos, los que enseñaron a sus adeptos cómo tocar el jazz, incluso hasta el día de hoy. Al igual que para el aprendizaje de un idioma, una música de tradición oral se aprende a través de la memorización y la imitación. Así, las primeras grabaciones de jazz mexicano son “intentos primerizos” por imitar a los inventores mismos del jazz.

Los 50 y los 60: rock and roll, bolero, bossa nova... jazz

En los años cincuenta, la preponderancia sonora de éxitos comerciales de *rock and roll*, popurríes de *bossa nova*, boleros y algunos *standards* de jazz, darían la tónica a los primeros discos de jazz mexicano. La difusión masiva del rock escondió, en cierta medida, a artistas de jazz de vanguardia que, en ese momento, tuvieron muy poca influencia en los músicos mexicanos. Por ejemplo, mientras John Coltrane abría la improvisación hacia armonías modales y complejas en piezas como *Giant Steps* (1957), los “tenoristas” mexicanos como Tomás Rodríguez o Hector

Hallal desarrollaban improvisaciones alrededor de clásicos *standards* de los años treinta y cuarenta, buscando más bien imitar el timbre y las melodías de Coleman Hawkins o Lester Young. Durante los años cincuenta, mientras que en la Unión Americana aparecía el estilo *hard-bop* con Art Blackey, Clifford Brown o Max Roach, en México los jazzistas daban sus primeros pasos en el estilo *be-bop*, inventado diez años antes por Charlie Parker, Dizzy Gillespie o Thelonious Monk.

Un ejemplo concreto se podría encontrar en el entonces joven pianista Juan José Calatayud, quien en 1966, a los 27 años, presentaría un disco de larga duración titulado *Trio 3.14.16*, donde mostraba claramente sus inicios en el género *be-bop*. Ahí interpreta *Bolívar Blues* de Thelonious Monk. En él quedan expuestas sus dificultades en el fraseo, la continuidad y la coherencia de las ideas musicales en relación con el tiempo y la estructura de la pieza. Tres años después, en 1969, Calatayud editaría el disco LP titulado *Nova Jazz* (con una portada diseñada por el artista José Luis Cuevas), en donde expresa su gusto y facilidad por interpretar la *bossa nova*, uno de los géneros con mayor aceptación en el mundo. Desde entonces hasta el día de hoy, el jazz mexicano está sellado por las múltiples interpretaciones de *bossa nova*, lo cual ha permitido que este peculiar género se afiance en el gusto de músi-

cos y adeptos. Si brincamos al año de 1999, cuando el pianista mexicano Mark Aanderud, de 23 años, realizó una de sus primeras grabaciones, *Trio*, con Arturo Luna en el contrabajo y Armando Cruz en la batería, observamos avances musicales contundentes en la variedad de técnicas y lenguajes, que revelan el desarrollo de una sólida actividad jazzística en México.

Junto con la *bossa nova*, uno de los géneros más concurridos por los jazzistas mexicanos desde los años cincuenta hasta la actualidad, es el *bolero*. Un disco de jazz mexicano, interesante sin duda, es *Jazzteca* de Hilario y Micky editado en 1966, en el que se aborda con singular originalidad la música vernácula mexicana, como el bolero *Bésame mucho*. Esta versión rompe con la obviedad del tema y aporta una búsqueda y una creatividad propiamente jazzísticas. Este disco de Hilario Sánchez es, probablemente, el primero en apostarle a un jazz "genuino" y mexicano, pues interpreta con osadía temas como *La Adelita*, *La Cucaracha* y *Las Chiapanecas*, además de otros clásicos *standards* de jazz como *Bluesette* o *Softly*. Durante la década de los sesenta se conformarían grupos, bandas y combos de jazz que marcarían la historia musical nacional por sus grabaciones o por la documentación que se ha rescatado de sus actuaciones en la capital. Algunos de los músicos de jazz más sobresalientes de esa época son Chilo Morán, Tino

Contreras, Leo Acosta, Pablo Jaime, Hector Hallal, Max Nava, Ricardo Lemus, Luis Arcaraz, Enrique Orozo, Luis O'Cadiz, Tomás Rodríguez, Mario Patrón, entre otros.

Es en los años finales de los sesenta y principios de los setenta cuando se dan las primeras visitas de grandes figuras jazzísticas a México. Para entonces, sólo en Bellas Artes por ejemplo, serían invitados desde Louis Armstrong hasta el Modern Jazz Quartet, pasando por Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Dave Brubeck, Stan Getz y Duke Ellington, entre muchos otros.

Ciertos desfases estilísticos anacrónicos han marcado y estigmatizado el jazz mexicano desde la década de los cincuenta hasta hoy. Sin embargo, veremos que a lo largo de su evolución los caminos se revelan lógicos, naturales y contundentes. A principios de este nuevo siglo, podríamos ya adelantar la existencia de un jazz de vanguardia latinoamericano, punta de lanza que incluye a creadores de jazz mexicano.

Los 70 y los 80: baches y topes de la resistencia

En los años setenta y ochenta las producciones discográficas de jazz en México eran costosas y no representaban beneficios comerciales para las empresas, como en décadas anteriores el rock y, en las posterior-

res, el pop, dedicadas a satisfacer las demandas de un mercado que respondía a parámetros diferentes de los del jazz. Por otra parte, si el poder sindical obstruyó e incluso mutiló la carrera musical de algunos jazzistas por no "alinearse políticamente", es muy probable que ésta fuera también una época en que se desarrolló el jazz "por debajo del agua", con creatividad y perseverancia, tanto en espacios nocturnos como en otros de índole cultural.

En un contexto general, los movimientos estudiantiles mundiales de finales de los sesenta provocaron una liberación de hábitos y costumbres que también se expresaron con fuerza en México. Musicalmente, Miles Davis creó el *jazz rock* o *jazz fusion* que atrapó asimismo a numerosos jazzistas mexicanos. Paralelamente, el *free jazz*, que iba de la mano con posturas políticas e ideológicas progresistas, tuvo sus seguidores mexicanos. Ambas tendencias se retomaron y desarrollaron en México hasta el día de hoy y se mezclaron con el blues, la trova, la canción y las raíces musicales indígenas. Por ejemplo, durante la década de los setenta surgió el grupo La Nopalera, que incluía a más de 20 músicos, como los hermanos Toussaint y Cipriano, o rockeros y cancioneros como Maru Enríquez, Cecilia Toussaint y Gerardo Bátiz. La música del grupo era una mezcla de estas tendencias que desembocó en la creación de nuevos conjuntos y solistas.

Dentro de la tendencia de interpretación de *standards* de jazz, durante esa época se creó el grupo Blue Note, con los hermanos Toussaint y el contrabajista Roberto Aymes. A raíz de éste se formaron Palmera y Sacbé, con lo cual se desarrolló hasta la actualidad un universo de composiciones originales. Musicalmente, éstas oscilan entre lo modal, la fusión y lo "comercial". Si durante los setenta Cipriano fue parte de La Nopalera, en los ochenta también participaría con el grupo Astillero y con el brasileño Manduka, para finalmente desembocar en los noventa en El Mitote, grupo creativo que invita a jazzistas de distintas tendencias y mezcla poesía, música y humor en una singular demostración de festejo arraigado en las culturas amerindias. En este tono surgirían también el dúo del percusionista Antonio Zepeda y Eugenio Toussaint en los teclados, el grupo Tierra Firme, o el Duetto con Miguel Peña y Víctor Ruiz Pasos, entre otros.

El grupo Astillero, a lo largo de veinte años, ha buscado con integridad reflejar el encuentro con sus orígenes individuales o culturales. Ante el aislamiento que suscitó su actividad musical en el medio profesional, sostuvo su proyecto a base de perseverancia e imaginación, siempre abriendo brecha, llevando su música a todos los rincones del país y más allá de las fronteras de México. Su obra tiene olor a humo y a maíz,

colores de cuentos, poesía y letras, juegos de niños; está impregnada de su propia vida, categóricamente al margen de cualquier *cliché*. Expone su sentir natural por la música al asumir sus fragilidades y limitaciones.

Algunos jazzistas han logrado imponerse con maestría en la interpretación, el arreglo y la composición. Varios de ellos son líderes en distintos géneros: Enrique Nery, pianista y compositor, cuya música denota un carácter íntimo, a *solo* o en dúo; Cristóbal López, guitarrista y compositor, que logra una particular alquimia melódica, tímbrica y armónica entre *standards* de *straight and fast swing*, la *bossa feel* y las baladas-bolero de su inspiración, y que colabora con múltiples personalidades del jazz nacional; Héctor Infanzón, pianista y compositor, explosivo y contundente, que destaca lo mismo por sus interpretaciones personales de *standards*, *latin jazz* y de sus composiciones como solista, que como integrante del trío Antropóleo, junto al contrabajista Agustín Bernal y al baterista Tony Cárdenas, o en su última grabación jazzística *Nos Toca*, con Armando Montiel en las percusiones, Waldo Madero en la batería y Rodrigo Cárdenas en el bajo.

El pedagogo Francisco Téllez inauguró en 1978 el primer taller de jazz en la Escuela Superior de Música y, en 1994, lo convirtió en la pri-

mera licenciatura de jazz en América Latina. Su persistencia en el ámbito académico (y burocrático) ha permitido que centenares de jóvenes tengan acceso a una enseñanza pública que ofrece conocimientos musicales básicos para tocar jazz. Ahí estudiaron y se formaron varias generaciones de músicos que surgirían en la década de los noventa y concretarían lenguajes propios. Sin embargo, el Francisco Téllez pianista y compositor, quien también se ha visto aislado en el ámbito profesional, ha realizado una prolífica obra musical, íntegra e introspectiva. Sus grabaciones, escasas e inéditas, revelan creatividad y frescura. Téllez ha sido uno de los precursores del *free jazz* en México, pasos que seguirían distintas agrupaciones posteriores como La Banda Elástica, Sósimo Hernández, Tritonía, Rodrigo Castelán, Germán Bringas, SA de CV, Marcos Miranda, Remi Álvarez, Cráneo de Jade, Pablo Salas, entre otros...

Entre 1970 y 1990 se escuchó con frecuencia a Francisco Mondragón, Fernando Barranco, Henry West, Alejandro Campos, Heberto Castillo, José Luis Chagoyan, Olivia Revueltas, Salvador Merchand, Rodolfo "Popo" Sánchez, Betsy Pecanins, Patricia Carrión, Orbis Tertius, Gerardo Bátiz, Margie Bermejo, Roberto "Betuco" Arballo, Montage, Alain Derbez y Ana Ruiz.

Los 90: el renacimiento

Por primera vez, todas las generaciones de jazz de los últimos 50 años están activas al mismo tiempo. Se han creado nuevos vínculos entre músicos de diferentes épocas, lo cual ha beneficiado el enriquecimiento y el desarrollo creativo del jazz mexicano. El encuentro de generaciones abarcó rangos de edades de los 20 a los 50 años: escuchar a Astillero junto a Remi Álvarez y Santiago Derbez aportó una vitalidad contundente al grupo; Eduardo Piastro grabó con el contrabajista Luri Molina y el baterista argentino Hernán Hetch; el contrabajista Agustín Bernal tocaba con el pianista Mark Aanderud y el baterista chileno Gabriel Puentes; también apareció una grabación de Juan José Calatayud acompañando a la cantante Verónica Ituarte, con el contrabajista Arturo Luna; Héctor Infanzón se reunió con el percussionista Armando Montiel y el bajista Rodrigo Cárdenas; el guitarrista Cristóbal López tocaba igual con los pianistas Miguel Salas o Enrique Nery que con el bajista Aarón Cruz; Magos Herrera se hacía acompañar de Enrique Nery, Iraida Noriega, de Roberto Aymes, o Chilo Morán, de Héctor Infanzón.

Por primera vez también, se dieron a conocer jóvenes como Mario Patrón, Julio Revueltas o Iraida Noriega, que conformaron una segunda generación de jazzis-

tas que, si bien heredaron directamente el talento familiar, muchos de ellos crecieron con los discos, la educación musical formal y, en múltiples casos, con la posibilidad de viajar para seguir estudiando y conocer nuevos horizontes musicales. Estas ventajas están plasmadas en los discos y conciertos de grupos y solistas de toda la década de los noventa, que crearon nuevas direcciones o consolidaron algunas tendencias anteriores. Por ejemplo, el grupo experimental *Un Recuerdo entre las Sombras* estaba integrado por la cantante Iraida Noriega, el saxofonista Diego Maroto, el baterista Armando Cruz, el guitarrista Emiliano Marentes y el bajista Gabriel González. Este último formaría el grupo de *jazz funk* *La Casa de Agua* que incluiría a Francisco Lelo de Larrea en la guitarra y en el sax alto a Sergio Galván. Años después surgiría *Línea Tres*, liderado por González, con el baterista Eddy Vega y el guitarrista Francesc Alcácer. Por su lado, Iraida realizaría duetos experimentales con Agustín Bernal o Emiliano Marentes, e impulsaría un grupo particularmente creativo de cantantes llamado *Cuicanitl*. También se formó el grupo original *Xamán*, que mezcla un sonido rockero con alusiones a la cultura maya, y cuyos fundadores, los hermanos Mora, están ahora desarrollándose como solistas, al igual que el grupo de los hermanos Barrera, que tienden hacia un *jazz-rock*.

Estos son sólo algunos ejemplos de jazzistas que perseveran desde los noventa y que intentan consolidar con determinación sus carreras, abriendo caminos, buscando a los músicos con los que comparten afinidades musicales: Omar Arán, Irving Flores, Jazz entre Tres, Jazztlán, Lucio Sánchez, Arinda Caballero, Jako González, Ricardo Benítez, Wet Paint, Viva Fidel, Parceiro, Na'rimbo, Julio Revueltas, Vía Libre, Alberto Zuckermann, Roberto Aymes, Freddy Marichal, Hilario y Micky, Tino Contreras, Freddy Manzo.

La historia del jazz mexicano se está haciendo con la complicidad de su público, cada vez más amplio y exigente. El público ha tenido que evolucionar, llevado de la mano por los jazzistas nacionales y educándose a la par del desarrollo artístico de sus músicos: aprendiendo a escuchar.

Jazz, la búsqueda del más allá

El jazz, por y desde sus orígenes, en México y en el mundo, ha tenido que luchar contra toda clase de situaciones adversas (prejuicios culturales y raciales, desinformación, desaprobación social y política, etc.). La idiosincracia cultural mexicana, reflejada en el pequeño ámbito del jazz, ha generado círculos y circuitos cerrados en sí mismos que han lastimado hondamente el trabajo colectivo



Cartel de Radio Tecnológico de Celaya (s/f).

y creativo que implica el jazz. Intereses extra-musicales, aunque no menos dignos de tomarse en cuenta como lo son las fuentes de trabajo y un sistema político-económico que alienta el *star-system*, han provocado daños en el desarrollo creativo del jazz. Compartir y transmitir el conocimiento musical es una de las consignas intrínsecas del jazz para su desarrollo y existencia.

Desde su aparición hasta la fecha, y en cualquier parte del mundo, el jazz no se deja atrapar por definición alguna y rompe siempre con sus propios atavismos, buscando ir más allá de él mismo. Los mitos, los iconos y los dioses del jazz han quedado cristalizados

en sus creaciones propias, que han inspirado a las nuevas generaciones a buscar su propio sonido.

El jazz mexicano se encuentra en el rico proceso de poder verse a sí mismo, con la retrospectiva de los años y con las fuentes documentales que lo avalan. Tiene la posibilidad de auto-criticarse, de escuchar con objetividad aciertos y desaciertos, tendencias e influencias, carencias y excesos, con el fin de desarrollarse artísticamente.

Además de infraestructura, fuentes de trabajo, educación, promoción y difusión de la cultura, desde el mismo quehacer artístico como vehículo humanizante de nuestra sociedad, los jazzistas deben inventar aquel que mejor entone con las vivencias y las emociones individuales y colectivas. El jazz en México vuelve a nacer en cada generación con mejores armas y retoma proyectos de riesgo de quienes los precedieron, proyectándose más allá del jazz mismo...

Una mirada a vuelo de pájaro al jazz mexicano es posible hacerla hoy, en pleno siglo XXI, a partir de los documentos que avalan su existencia y su maduración. Revistas, libros, fotografías, discos, programas de mano, reseñas,

carteles, entrevistas, videos, CD-ROM, partituras, nos hablan de una riqueza documental en la que habrá que adentrarse y profundizar para tener una visión más completa y certera del jazz mexicano. Por lo pronto, la fonografía y bibliografía de la *Colección del jazz en México* del CENIDIM, resguardada en la Biblioteca de las Artes del CNA, puede consultarse en la página www.cnea.org.mx/bibart/jazzmexicano.

Bibliografía

- Derbez, Alain, *El Jazz en México, Datos para una historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 480 pp., fotos.
- Malacara, Antonio, *De la libertad en pequeñas dosis, Notas del jazz nacional*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002, 131 pp.
- Monsalvo, Sergio, y Fernando Aceves, *Tiempo de solos, 50 Jazzistas mexicanos*, México, Opción Sónica, 2001, 121 pp., fotos.
- Quirarte, Xavier, *Ritmos de la eternidad*, México, Conaculta, Periodismo Cultural, 331 pp.



El sonido propio de cada región

Eduardo Contreras Soto

El crecimiento de cada ciudad trae aparejada la creación de nuevas necesidades en sus pobladores y, por ende, de los elementos que proponen la satisfacción de aquello nuevo que empieza a sentirse necesario. Tenemos el caso de la conurbación que se ha creado en La Laguna, esa región centrada en las ciudades de Lerdo y Gómez Palacio, por parte de Durango, y en Torreón, por parte de Coahuila. Si al empezar el siglo XX se trataba de un punto aislado, despoblado y de escaso valor económico, sólo conocido por ser el paso de la línea ferroviaria, al empezar el siglo XXI constituye un núcleo de poder industrial y comercial, con opciones de entretenimiento para todos los gustos, desde las inevitables zonas rojas hasta las familiares ferias regionales, pasando por el fútbol y sus equipos locales y su estadio, pero también por sus auditorios, su muy peculiar Teatro Isauro Martínez y hasta el lujo de una orquesta local: la Camerata de Coahuila, la cual ha dado a conocer un disco que, al parecer, representa su primera producción fonográfica, su tarjeta de presentación sonora.

La Laguna siempre ha tenido música. Desde sus primeros años, ya existía en esta comarca una tradición de conjuntos populares de instrumentos de cuerda, habituales en los bailes y festejos con sus polkas, redovas, habaneras, valeses, pasodobles y chotises; estos conjuntos sobreviven hasta la fecha, aunque con menor presencia que hace medio siglo; por añadidura, una hermosa y singular tradición vocal, la canción cardenche, hoy en vías de extinción, es originaria de la comarca lagunera. A la vista de tales antecedentes musicales, no suena extraño que haya surgido una agrupación de cámara en la región y que, según el currículum impreso en el cuadernillo de su disco, este grupo esté cumpliendo su primera década de existencia. Hoy cuenta con el apoyo de un patronato local, además del patrocinio recibido para la producción de su disco por parte del gobierno estatal y de empresas privadas con presencia fuerte en la región. Su director sigue siendo el que fundó la agrupación, Ramón Shade, nativo del mismo estado de su orquesta, y conocido en la ciudad de

México como director invitado de conciertos operísticos. Siguiendo su propio texto introductorio, vemos que esta Camerata coahuilense se especializa en el repertorio del periodo clásico, en especial en la música de F. J. Haydn y de W. A. Mozart, así como en la participación en óperas, especialmente las de fines del siglo XVIII y principios del XIX. En efecto, en presentaciones recientes que esta orquesta ha dado en la ciudad de México, ha integrado su programa con obras correspondientes a las épocas mencionadas. Por lo mismo, resulta por lo menos curioso que su disco de presentación contenga repertorio del siglo XX.

Quizá por mantenerse cerca de la identidad de orquesta clásica que ostenta, el repertorio que ha grabado la Camerata de Coahuila en su disco es de audición muy amable, como para no asustar de inmediato a potenciales consumidores que no estén familiarizados con todas las transformaciones radicales que la música occidental experimentó en el siglo pasado; además, es importante señalar cómo las obras debían ser cubiertas por la dotación propia de una orquesta de cámara; por último, no hay que descartar que la empresa disquera que produjo esta grabación tuviera algo que ver en la elección de los títulos grabados. Más allá de la posible influencia de todos los factores señalados, el resultado es un programa de muy grata audición, que se pue-

de escuchar de corrido sin sentir reiteraciones y sí con una sana diversidad de estilos personales de composición, dentro del espectro de una armonía bastante cercana de la tonalidad, como ya se ha indicado.

Cabe preguntarse si, en la selección del material de este disco, la Camerata de Coahuila ha tenido en cuenta a su público habitual, el que asiste a sus conciertos regulares en el Teatro Isauro Martínez o en otros foros de Torreón, así como el de la capital de su estado, Saltillo, y el de otras ciudades cercanas o vinculadas a su mundo de actividades profesionales, como las de Durango o Nuevo León; o si, más allá de su público regional, apuesta por este repertorio como una muestra de lo que puede hacer con cualquier autor, aprovechando el alcance muchísimo mayor de oyentes que un disco le puede ofrecer. Creo que estas preguntas se suelen hacer en todas las regiones de nuestro país donde las agrupaciones musicales han alcanzado un mínimo nivel de calidad y sienten la posibilidad, o la necesidad, de trascender el espacio de su terruño: es como un debate dialéctico, entre la seguridad del público conquistado en casa y la aventura de ser recibidos y aplaudidos por nuevos oyentes.

Hoy en día, hace falta dejar de lado muchos prejuicios que seguimos arrastrando cuando concebimos a la ciudad de México como único o principal espacio para el desarro-

llo máximo de las actividades artísticas, y menospreciamos o hasta ignoramos lo que se hace en todo lo largo y lo ancho de nuestro país. Afortunadamente, en las décadas recientes se han ido generando espacios alternativos para proyectos artísticos viables en diversos puntos de nuestro territorio, y el caso de la Camerata de Coahuila me parece un ejemplo de lo que se puede hacer sin perder el arraigo y el contacto directo con un público real y constante. No deja de ser una prueba en riesgo continuo, porque en su propio proyecto hay elementos que pueden afectar el éxito de su permanencia. El sólo hecho de que más de la mitad de los atrilistas de la Camerata sean de origen ruso o de países de la antigua Europa comunista —o que pasaba por tal...—, o bien cubanos, nos aclara cuánto falta para generar una población de músicos profesionales de primer nivel en nuestro propio país. Lo afirmo porque es sabido que en varias ciudades se está dando el fenómeno de la inmigración de estos competentes músicos, los cuales se han integrado a las escuelas y a las agrupaciones musicales respectivas; si logran asimilarse a la vida local de su región y generan discípulos que se integren a su mismo ambiente profesional, va bien por la permanencia del trabajo musical; pero si no se asimilan y terminan por emigrar a otras ciudades o hasta a otro país, como también está sucediendo con frecuencia, el

auge musical de la región que los ve partir se diluye y no se sostiene igual: sólo es momentáneo y sin arraigo.

Deseo, con toda sinceridad y buena fe, que el proyecto de la Camerata de Coahuila se sostenga y se consolide, con estos músicos o con los que vengan y aprendan de los pioneros. Mi deseo se funda en el grato sabor que deja la audición de su disco de presentación, en todo el cual se observa estudio y dedicación para acometer las obras grabadas, con un cuidado técnico que ha logrado un sonido de brillo y presencias milagrosas, sobre todo si consideramos que fue grabado en el Teatro Isauro Martínez, de ubicación céntrica en Torreón y de acústica un tanto difícil de controlar —sus pisos de palcos desembocan en vestíbulos muy amplios y abiertos... Como si fuera un programa de presentación en concierto, la Camerata escogió obras para su lucimiento como grupo, más un concierto con solista y una obra con pasajes obligados para dos de sus atrilistas. Veamos cuál fue el resultado con cada obra en particular.

Los *Three Latin-American Sketches*, traducidos como *Tres esbozos latinoamericanos*, son uno de los muchos homenajes al país que Aaron Copland siempre consideró como su segunda patria musical: en efecto, aunque los haya bautizado con el genérico galicismo “latinoamericanos”, se trata de tres piezas inspiradas por

motivos específicamente mexicanos: *La Sandunga* en el primer esbozo, "Estríbillo"; el segundo se explica por su propio título, "Paisaje mexicano"; y el tercero, "Danza de Jalisco", toma su nombre en clara referencia a los ritmos sesquiálteros que caracterizan a los bravíos sonos jaliscienses, y que han inspirado a tantos compositores mexicanos de concierto, como bien lo señalan las notas que acompañan a nuestro disco. La ejecución que hace la Camerata de Coahuila de estas muy simpáticas piezas de Copland resalta la transparencia de su estructura, así como el fuerte sentido rítmico de la primera y la tercera piezas.

Sigue en el disco el *Concierto del Sur* de Ponce, con la participación de Rafael Jiménez como el solista invitado. Esta versión, la décima que yo conozco de la magna obra guitarrística, ofrece un par de aportaciones interesantes. La primera y muy significativa aportación es el hecho de estar interpretada con una sección de cuerdas pequeña, que constituye la base de la Camerata: nueve violines, tres violas, tres violonchelos y un contrabajo, lo cual permite un balance más equilibrado con la débil y delicada sonoridad de la guitarra, en proporciones más propias de un concierto barroco, pero con el riesgo anexo de exigir a los cuerdistas una integración perfecta en la pasta de su sonido conjunto, puesto que, al ser menos, cada detalle de la ejecución individual

queda más al desnudo. Si bien los atrilistas de nuestra Camerata no salieron del todo airosos como consecuencia de haber afrontado el riesgo, ha valido la pena correrlo, pues he aquí una versión de la obra de Ponce que revela otro carácter al no contar con las grandes secciones de arco de las versiones grabadas por orquestas como la Sinfónica de Londres o la English Chamber Orchestra, confiadas en que los micrófonos siempre salvarán a la guitarra en las grabaciones de sus conciertos: el sonido propuesto por los coahuilenses para Ponce es más íntimo y de textura que transparenta mejor la filigrana del siempre fino contrapunto ponciano, con un diálogo más equilibrado entre solista y orquesta.

La segunda aportación de este registro la hace la lectura, tanto del solista como de la orquesta, de una partitura revisada, dejando de lado una serie de modificaciones que se han venido reproduciendo del modelo de interpretación y consecuente edición que hizo Andrés Segovia de esta obra que para él fue escrita. Si bien esta versión de la Camerata de Coahuila no es la primera que se despega de Segovia y se apeg a la partitura original, sí se aprecian en ella pasajes donde la lectura varía, a veces en una sola nota, pero de manera evidente. Este hecho revela una consecuencia mayor: sigue pendiente una verdadera edición crítica del *Concierto del Sur*, con todos los cuidados y rigores de un criterio filológico real; así quedará zanja-

da de una vez por todas la eterna polémica que los músicos en general, y los guitarristas en particular, siguen teniendo entre las versiones de Segovia y los originales de Ponce. Por cierto, y a manera de coda, comentaré que la legendaria primera grabación de este *Concierto*, de 1958, a cargo de don Andrés, por supuesto, y de la *Symphony of the Air* dirigida por Enrique Jordá, ha sido reeditada recientemente por la Deutsche Grammophon, con la muy grata sorpresa de que reapareció la matriz estereofónica de esta versión, la cual es infinitamente superior a la monofónica que había estado reeditando la hoy desaparecida MCA Records en Estados Unidos. Así pues, hay de dónde comparar y escoger en cuanto al gran *Concierto del Sur*, cuya parte solista en la grabación coahuilense está más que correcta en manos de Rafael Jiménez.

La inclusión de las frescas y dinámicas *Danzas rumanas* de Béla Bartók en nuestro disco de la Camerata de Coahuila se justifica por varias razones. La primera, por el simple gusto de ejecutarlas; la segunda, porque en su versión de arcos parecen funcionar muy bien como prueba de la integración rítmica, de fraseo y de textura entre quienes conforman una orquesta, como lo demuestra el que otra agrupación camerística mexicana: la Orquesta de Cámara de Morelos, dirigida por Eduardo Sánchez Zúber, las hubiera elegido para su disco en 1997; la tercera, por que la

Camerata coahuilense eligió una nueva orquestación de la obra, realizada por Manuel de Elías, en la cual éste añadió a las cuerdas dos oboes y dos cornos, con resultados bastante felices y no del todo ajenos a las sonoridades originales, populares, que le inspiraron su obra al gran húngaro.

El disco concluye con una de las obras menos grabadas de José Pablo Moncayo: el *Homenaje a Cervantes*. De hecho, sólo existía una grabación antes de la presente: la de una Orquesta de Cámara de México, bajo la batuta de Luis Herrera de la Fuente, publicada por Musart hacia 1966 o 1967 e inexistente en el mercado desde hace décadas. Si bien no es una de las composiciones más logradas del autor de *Bosques*, también es cierto que no ha habido mucha oportunidad para comparar posibles lecturas de la obra y ayudarle así a resaltar sus delicadas cualidades, que no tienen que ver con el exuberante brillo orquestal al que nos tiene acostumbrados el grueso de la producción de Moncayo. Para las proporciones de la Camerata de Coahuila, la obra está como mandada a hacer y, en ese sentido, constituye un enriquecimiento de la oferta moncayana, saturada como puede suponerse de *Huapangos* y con repeticiones cada vez mayores de *Sinfoniettas* y de *Tierras de Temporal* —y de esta última, para colmo de males, ni siquiera de la partitura original, sino de *Zapata*, la recortada ver-

sión que sólo fue autorizada por el compositor para su uso coreográfico...

Así termina el programa de esta muy amable audición, de este disco de grata presencia, con una portada cuyo diseño está inspirado en la herrería y los decorados del mismo Teatro Isauro Martínez donde se grabó y donde nuestra lagunera y coahuilense agrupación se presenta. En una primera edición del disco, el empaque presentó errores notorios, principalmente sobre la información de sus pistas y sus duraciones; la reimpresión subsecuente ya lo ha corregido, aunque Quindecim debería revisar con más escrúpulo los acabados de sus productos, ya que no es la primera vez que le sucede esto y demerita el admirable esfuerzo con el que logra culminar sus valiosos discos. Las notas de programa sobre las obras son correctas y contienen información útil, con apenas uno o dos errores menores. El disco de presentación de la Camerata de Coahuila ilus-

tra, pues, los alcances valiosos y las aportaciones que cada artista o grupo artístico puede hacer si alza hoy la voz a la mitad del foro, no importa desde qué región del país o del mundo. Aunque esta grabación nos interese a quienes la escuchamos en otras regiones, espero que también en su propia región guste y atraiga esta carta redonda y sonora de presentación. Así seguiremos enriqueciendo este diálogo con lo inmediato y con lo distante, lo mismo en el tiempo —cuando vemos que Bartók, Ponce, Copland y Moncayo siguen siendo nuestros contemporáneos— que en el espacio, al poder disfrutar, a cientos y hasta miles de kilómetros de Coahuila, del sonido propio de su joven Camerata.

Camerata de Coahuila, dir. Ramón Shalde, Rafael Jiménez, guitarra, Natalia Riazanova, violín, Josef Gamilagdishvili, oboe, *Ponce: Concierto del Sur. Copland: Tres Esbozos Latinoamericanos. Bartók-De Elías: Danzas Rumanas. Moncayo: Homenaje a Cervantes*, México, Quindecim, QP095, 2003.



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Sergio Vela
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Teresa Franco
Directora general

Omar Chanona Burguete
Subdirector de Educación e Investigación Artísticas

Eugenio Delgado Parra
*Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical Carlos Chávez*





Instituto
Nacional de
Bellas Artes



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes